KWARTALNIK MUZYCZNY

1929

WARSZAWA

№ 5

PAŹDZIERNIK

Kwartalnik
MUZYCZNY

organ

Stowarzyszenia Miłośników
Dawnej Muzyki

poświęcony teorji, historji
i etnografji muzyki

pod redakcją

A. CHYBIŃSKIEGO i K. SIKORSKIEGO

Zeszyt V

Wydano z zasiłku Ministerstwa Wyznań Religijnych
i Oświecenia Publicznego

WARSZAWA
Wydawca: Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki
w Warszawie, Okólnik 1
1929

Redaktor odpowiedzialny K. Sikorski
Adres Redakcji i Administracji
Warszawa, Okólnik 1, Konserwatorjum



Drukarnia Wł. Łazarskiego w Warszawie, Złota Nr. 7/9
Okładka według rysunku Edwarda Manteuffla

OD REDAKCJI.

Rozpoczynając niniejszym piątym zeszytem II rok istnienia Kwartalnika uważamy za wskazane uczynić krótki przegląd pracy dokonanej w I roku i zarazem przedłożyć Czytelnikom naszego czasopisma zamiary nasze dotyczące dalszej pracy.

Pierwszy tom Kwartalnika objął w 4 zeszytach niespełna 500 stron zawierających 17 przeważnie większych prac 12 autorów, szereg „materjałów do historji muzyki polskiej" i 60 obszerniejszych sprawozdań z publikacyj nutowych i książkowych polskich i obcych, ponadto inne rubryki bądź ogólniejszego znaczenia, bądź też pozostające w związku z działalnością Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki Polskiej w Warszawie, jako wydawcy Kwartalnika Muzycznego. Główna uwaga nasza skierowana była w stronę s p r a w m u z y c z n y c h p o l s k i c h, czy one należały do przeszłości, czy do teraźniejszości, ponadto oddawaliśmy głos autorom zajmującym się sprawami ogólniejszemi. Nikt zapewne nie weźmie nam za złe, że sprawy polskie znajdowały się w pierwszym rzędzie naszych trosk i starań, pomiędzy niemi zaś sprawy przeszłości muzycznej naszej Ojczyzny, tak mało zbadane i jeszcze mniej znane. Brak większej ilości polskich autorów, mogących nam oddać do rozporządzenia rzeczywiście wartościowe prace, czy to dotyczące współczesnej muzyki i kultury muzycznej polskiej, czy to problematów ogólniejszych obecnej muzyki, sprawił, że ten dział nie mógł być w I roczniku naszego czasopisma rozbudowany do rozmiarów, jakie pragnęlibyśmy osiągnąć. Stało się to także z tego powodu, że zdaniem naszem czasopismo, ukazujące się w formie kwartalnika, może brać w rachubę tylko takie prace z zakresu muzyki współczesnej, które posiadają wartość trwalszą i nie są produktem chwilowej weny pisarskiej, albo kalkulacji finansowej, albo wreszcie produktem efemerycznej „aktualności". Pracujemy dla teraźniejszości, ale z myślą o polskiej przeszłości i przyszłości. W błędzie byliby ci, którzy sądziliby że jesteśmy czasopismem o retrospektywnych skłonnościach. Z największą chęcią zawsze udzielimy gościny pracom, których treść zwraca się do ostatniej teraźniejszości i do „muzyki przyszłości" — nie wymagamy, aby to były prace ściśle naukowe; wymagamy jednakże, aby te prace posiadały wartość rzeczową i były wolne od frazeologji, ukrywającej pustkę myśli. Nie dajemy

bynajmniej prawa pierwszeństwa pracom wyłącznie naukowym; pożądane są też prace przystępne, ale odznaczające się oryginalnem ujęciem tematów znanych lub nieporuszanych w naszem pisarstwie muzycznem.

Jakkolwiek nasze czasopismo spotkało się z powszechnem uznaniem polskiej opinji publicznej, to jednak dalecy jesteśmy od zdania, że nawet wśród naszych bardzo ciężkich warunków nie dałby się osiągnąć jeszcze wyższy poziom czasopisma. Uczynić to można zarówno w drodze ulepszenia działów już istniejących w Kwartalniku, jak i w drodze wprowadzenia nowych. W te właśnie strony skierowują się ku najbliższej już przyszłości troski redakcji Kwartalnika. Z drugiej jednak strony zdajemy sobie sprawę z tego, że ta jedynie budowa jest trwałą i dobrą, która postępuje naprzód systematycznie i oględnie. Pod jednym jednakże względem pozostaniemy nadal wierni swym zasadom: kładliśmy, kładziemy i kłaść będziemy główny nacisk na polskie sprawy muzyczne, uwzględniając możliwie szeroko problematy ogólniejszego znaczenia muzycznego, do których należą także sprawy ojczystej muzyki i kultury muzycznej, tak przeszłej jak i obecnej. Od tej zasady nie odstąpimy także dlatego, że i w sprawach muzycznych obowiązuje prawo „Salus Reipublicae suprema lex esto!“

Grono naszych współpracowników powiększa się stale, niemal w każdym nowym zeszycie Kwartalnika nowe pojawiają się nazwiska. W dotychczasowych zeszytach pojawiły się a w następnych pojawią się prace i referaty współpracowników, których nazwiska są następujące: Dr. Ludwik Bronarski (Genewa), Paweł Brunold (Paryż), Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów), X. Dyr. Dr. Hieronim Feicht (Kraków), Stanisław Furmanik (Warszawa), Doc. Uniw. Dr. Karol Hutter (Praga), Dyr. Zdzisław Jahnke (Bydgoszcz), Prof. Uniw. Dr. Łucjan Kamieński (Poznań), Prof. Kons. Dr. Józef Koffler (Lwów), Dr. Zofja Lissa (Lwów), Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów), Stanisław Małachowski-Łempicki (Warszawa), Dyr. Czesław Marek (Zürich), Dyr. Dr. Henryk Opieński (Morges), Juljan Pulikowski (Wiedeń), Marja Ramertówna (Lwów), Prof. Kons. Bronisław Rutkowski (Warszawa), Red. Feliks Sachse (Katowice), Dr. Józef Skoczek (Lwów), Dyr. Dr. Adam Sołtys (Lwów), Prof. Kons. Feliks Starczewski (Warszawa), Karol Stromenger (Warszawa), Red. Dr. Benedykt Szabolcsi (Budapeszt), Lektor Uniw. Dr. Marja Szczepańska (Lwów), Dyr. Karol Szymanowski (Warszawa), Prof. Kons. Gabrjel Tołwiński (Warszawa), Ref. Min. Szymon Waljewski (Warszawa), Dr. Bronisław Wójcik-Keuprulian (Lwów). Współpracownictwo przyrzekli również inni, starsi i młodsi polscy pisarze muzyczni, zaś celem powiększenia działu poświęconego problematom muzyki współczesnej czynione są starania o pozyskanie współpracowników zagranicznych.

W Warszawie i we Lwowie, w styczniu r. 1930.

Lektor Uniw. Dr. Marja Szczepańska (Lwów).

DO HISTORJI POLSKIEJ MUZYKI ŚWIECKIEJ W XV STULECIU.

W niniejszej pracy zajmuję się krótkim dwugłosowym utworem z I połowy XV stulecia, zaczynającym się od słów: „*Breve regnum erigitur*". Utwór ten, zachowany *anonimowo*, znajduje się w słynnym już rękopisie Nr. 52 Bibljoteki Ordynacji Hr. Krasińskich w Warszawie na karcie 181-v, system I—IV. Początek transkrypcji utworu (takt 1—6) wraz z tekstem literackim podał (in exenso) po raz pierwszy Z. Jachimecki w katalogu swej pracy p. t. „Muzyka na dworze króla Władysława Jagiełły" (Kraków, 1915, str 13). W transkrypcji tej znajduje się jednakże kilka błędów, które nieco zmieniają rzeczywisty obraz utworu. Transkryptor umieszcza mylnie w głosie wyższym klucz sopranowy. W głosie tym mamy najwyraźniej zastosowany klucz mezzosopranowy, który zresztą wobec tenorowego klucza w niższym głosie jest tu konieczny — w myśl znanych kombinacyj kluczy w XV wieku. Być jednak może, iż mamy tu do czynienia z błędem drukarskim. Następnie błędem, jakkolwiek zgodnym z rękopisem, jest umieszczenie w 6 takcie głosu niższego dwóch breves *d-d'*. Interpretacja taka jest niemożliwa, ponieważ już od taktu 7 (transkryptor zatrzymał się na takcie 6) powstają wskutek niej wykluczone współbrzmienia kwarty, jak również (przy końcu) niemożliwe kadencje. Biorąc zaś pod uwagę analogiczne miejsca utworu, mianowicie w takcie 10, 16, 26, 30 i 34, koniecznem jest albo po nucie *d* umieścić pauzę, zaś *d'* umieścić na mocnej części 7 taktu, albo też nutę *d* uznać za brevis, przyczem nuta *d'* pozostałaby w takcie 7. Postępując w ten sposób unikniemy wszelkich błędów i otrzymamy zupełnie poprawne i zadawalniające brzmienie utworu, uzasadnione analogjami. (Patrz przykład 1). — W tekście literackim w 4 wierszu IV zwrotki ma być — stosownie do sensu — *nie* „seriendum", lecz „feriendum". Uwaga autora, iż „po skończeniu utworu następuje Kyrie eleison" nie wytrzymuje krytyki. Niema żadnego rzeczowego powodu do uznawania „Breve regnum" i „Kyrie" za przy-

należne do siebie utwory. Nie jest bowiem wcale rozstrzygający fakt, że bezpośrednio po „Breve regnum“ następuje „Kyrie“ (syst. V) na tej samej stronie rękopisu. Analogiczne wypadki znajdujemy bowiem w całym rękopisie 52.

Tekst, który podajemy niżej, jest wpisany w rękopisie w ten sposób, że zwrotka I i II w I i II części utworu mieści się w głosie wyższym, zwrotki III, IV i V pod sobą w części I w głosie niższym oraz u boku karty. Tekst w oryginalnej pisowni brzmi następująco:

Breve regnum erigitur
sublimatum deprimitur
et depressum elabitur
4. transmutato tempore.

Puerilem militiam
perargutam peritiam
regentium industriam
8. hanc eduxit in opere.

Cracovie filium
fulgentem velut lilium
ac de numero militum
12. cunctis preferendum.

Octo dierum spacium
hoc sustinet solsticium
post hoc regis palacium
16. plagis feriendum.

Nam regis ellectio
et fit studii neglectio
ac desolat lectio
20. tota septimana.

Oprócz tego tekstu znajdujemy jeszcze tylko w głosie niższym słowo „tenor“ (system III). Głos wyższy pozostał — według ówczesnych zwyczajów — bez nazwy. Wymieniony w tekście Kraków mógłby może być wskazówką, że tekst (lecz nie koniecznie muzyczna osnowa utworu) powstał w *Krakowie*. Tekst wspomina o żakach krakowskich i o pałacu królewskim oraz „wyborze króla“. Z. Jachimecki objaśnia w swej wyżej cytowanej pracy, że kompozycja „pozostaje w związku z narodzinami jednego z synów królewskich“. Natomiast T. Tyc, zajmując się tym tekstem[2]), stojącym w związku ze zwyczajami żakowskiemi z okazji wyboru króla, twierdzi, że „jest to wierszyk dla scholarów, wspominający o ośmiodniowych wakacjach z powodu regis ellectio“. Zdaniem tegoż autora wyrażenie „ellectio“ odnosić się może do zabiegów Jagiełły o zapewnienie następstwa tronu w latach 1425—26, że jednak raczej odnosi się do wyboru „króla żakowskiego“, z czem był związany szereg uroczystości. Ostatnie twierdzenie jednakże upada wobec tego, że w tekście jest wzmianka o „regis palacium“, czego

---

[1]) Loco cit.

[2]) Z dziejów kultury w Polsce średniowiecznej, Poznań 1925, str. 54.

nie możnaby odnieść do „króla żakowskiego“. Tekst nasz jest tak niejasny (jak zresztą wiele średniowiecznych tekstów tego rodzaju), iż nie uważamy za stosowne kwestją tą zajmować się dłużej. Zdaniem naszem jest mowa o wyborze króla i o tem, że młodzież szkolna w czasie tygodnia elekcyjnego miała dni wolne od nauki, spędzając je na zamku królewskim, gdzie według zwyczajów datujących się od wczesnego średniowiecza (Karol Wielki) wykonywała w kaplicy zamkowej odpowiednie śpiewy[3]). Nie może tu być mowa o żakach uniwersyteckich, lecz o żakach uczęszczających do szkoły katedralnej na zamku („schola Arcensis“). Możnaby zatem przypuścić, lecz bez dowodu, iż autorem muzyki tego utworu był kantor tejże szkoły, przyczem wykluczamy autorstwo Mikołaja z Radomia, którego utwory w tymże rękopisie się znajdujące, posiadają zupełnie inne znamiona stylistyczne. Dowodziłoby to zarazem, że w ówczesnym Krakowie działało więcej kompozytorów a nie sam jeden Mikołaj z Radomia (Radomski).

Mensuralna notacja utworu jest starofrancuska [4]). Zastosowane są wyłącznie nuty czarne od longi (w kadencjach) do minimy włącznie. Ligatury zauważamy tylko w niższym głosie, (wszystkie z wyjątkiem jednej są dwutonowe), zarówno rectae jak i obliquae, „cum proprietate“ i „cum opposita proprietate“. Znaku „tempus“ niema; ugrupowanie nut i stosunek ich wartości wskazuje na „tempus imperfectum cum prolatione imperfecta“. Zastosowany w utworze zespół kluczy: mezzosopranowy i tenorowy, odpowiada pojemności głosów[5]).

Tonacja utworu jest dorycka: początkowe współbrzmienie jest *d - d'*; obie kadencje końcowe doryckie są identyczne (t. 21 — 22 i 37 — 38); ambitus głosów jest w wyższym głosie plagalny *(a - h')*, w niższym zaś autentyczny *(c - d')*, w obydwóch wypadkach jest to „tonus plusquamperfectus“ jako przekraczający właściwą oktawę[6]). Obok dwóch końcowych kadencyj doryckich znajdujemy sześć środkowych: dwie doryckie (t. 5 — 6 i 25 — 26) i cztery frygijskie, z których dwie są transponowane do subdominanty (t. 9 — 10, 15 — 16, 29 — 30 i 33 — 34).

Rodzaje kadencyj są zgodne z prawami, dotyczącemi kadencyj uregulowanego kontrapunktu epoki a cappella[7]). W obu końcowych kadencjach przed sekstą rozwiązującą się na oktawę, wprowadzony jest prawidłowo

---

[3]) Informację tę zawdzięczam p. prof. drowi Ryszardowi Ganszyńcowi (Lwów).

[4]) Wolf: Handbuch der Notationskunde, t. I, Lipsk 1913 i Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460, Lipsk 1904.

[5]) Ehrmann, Die Schlüsselkombinationen im XV und XVI Jahrh., w „Studien zur Musikwissenschaft“ XI, Wiedeń-Lipsk 1924, str. 62.

[6]) Tinctoris, Diffinitorium terminorum musices, w „Jahrbuch f. Mus. Wissenschaft“ 1863, str. 112.

[7]) H. Bellermann, Der Contrapunkt, Berlin 1911, str. 145 i 156.

przygotowany dyssonans septymy. Kadencje środkowe mają trojaką postać: 1. ze zwrotem $6 — 6 < 8$, właściwym t. zw. I gatunkowi dwugłosu (t. 5 — 6 i 25 — 26), 2. ze zwrotem $5 — 6 < 8$, charakterystycznym dla II gatunku dwugłosu t. 9 — 10, 15 — 16 i 33 — 34, oraz 3. z jedyną w całym utworze kadencją z „sekstą Landina" w głosie górnym, $6 > 5 < 8$ (t. 29—30). Brak natomiast kadencji, której ostatnie brzmienie, będące kwintą czystą, jest poprzedzone tercją (wielką), co sporadycznie zdarza się w rkp. 52 i innych. Jak zatem widzimy, kadencje wskazują na nieco późniejszy czas powstania „Breve regnum" w porównaniu z wieloma innymi utworami naszego rękopisu. Nie mogłaby przeczyć temu kadencja z „sekstą Landina", ponieważ taka sama kadencja znajduje się często także w najpóźniejszych dziełach Dufay'a i jego uczniów, oraz właśnie w dwugłosowej pieśni polskiej z końca XV wieku: „O najdroższy kwiatku"[8]), również tylko jeden raz.

Na szczególną uwagę zasługuje niezwykle śpiewna melodyka obydwóch głosów, szczególnie jednak górnego, w którym występują same „najśpiewniejsze" interwały, a kwinta pojawia się tylko raz (w kierunku górnym), gdy w głosie dolnym, jako instrumentalnym (p. niżej) występuje szereg kwint. Melodyka tych głosów również pozostaje w zgodzie z prawami melodyki kontrapunktycznej właściwej epoce a cappella[9]). Jak bardzo śpiewny jest także głos dolny, dowodzi to, że rozłożony trójdźwięk znajduje tylko jeden raz zastosowanie (t. 11). Powtórzenie bezpośrednie motywów na tym samym czy innym stopniu nie zachodzi. Małe dwuczłonowe i z dwóch nut złożone progresje w kadencjach górnego głosu (t. 15, 21, 29, 31, i 37) prawie nie zwracają na siebie uwagi i nie mogą być brane za dowód wpływów włoskich, które w okresie późniejszych dzieł Dufay'a wymarły zupełnie[10]). W głosie dolnym nie znajdujemy nawet śladu progresyj. Rytmika obydwóch głosów jest *bardzo* zbliżona do siebie. Zasadnicze schematy rytmów taktowych są dwie semibreves lub jedna semibrevis i dwie minimy albo cztery minimy (dwukrotnie tylko w głosie dolnym występuje rytm: dwie minimy i semibrevis). Co do wprowadzenia minim należy zauważyć, iż także w tym względzie przestrzegane są przez anonimowego kompozytora prawidła właściwe późniejszej epoce a cappella[11]). Minimy znajdujemy

---

[8]) M. Szczepańska, Do historji polskiej pieśni w XV wieku, w „Przeglądzie muzycznym", Poznań 1927 (odbitka).

[9]) Bellermann, op. cit. str. 108 i Morris, Contrapuntal technique in the XVI century. Oxford 1922, str. 29—30.

[10]) Ficker R. v., Die frühen Messkompositionen der Trienter Codices, w „Studien zur Musikwissenschaf", XI, Wiedeń-Lipsk 1924, str. 7 i 13, oraz Orel A., Zur Kompositionstechnik im Zeitalter der Trienter Codices, w „Bericht über den ersten musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig", Lipsk 1926, str. 221.

[11]) Por. cytowane prace Bellermanna (str. 183) i Morrisa (str. 20).

w utworze naszym z zasady na słabej części taktu, ilekroć zaś pojawią się na mocnej, dzieje się to albo z powodu wypełnienia całego taktu temi wartościami albo z powodu umieszczania dwóch minim na słabej części taktu poprzedniego, co ma miejsce albo w tym samym głosie albo zastępczo w głosie drugim (t. 32). Rytmika głosu górnego jest tylko bardzo niewiele więcej ożywiona, niż w głosie dolnym. Nie brak miejsc, w których obydwa głosy posuwają się izorytmicznie jako „notae contra notas", przeważnie na przestrzeni 1 — 2 taktów w wartościach identycznych. Izorytmja panuje w 16 taktatch, gdy całość utworu wynosi 38 taktów. Wogóle łatwo można zauważyć, że naczelną zasadą tego utworu jest wielkie zbliżenie rytmiki obydwóch głosów do siebie; właściwość tę ma nasz utwór wspólną z niektóremi innemi kompozycjami rękopisu 52, zwłaszcza conductami, jak to wykazałam w pracy o hymnach marjańskich [12]).

Wiele cech wspólnych z dwugłosami epoki a cappella ma „Breve regnum" także co do kwestji prowadzenia głosów. Równocześnie jednak zauważamy wybitnie charakterystyczne cechy dwugłosowej techniki, właściwe całej pierwszej połowie XV stulecia. I tak co do maksymalnej odległości pomiędzy głosami, to jest nią duodecyma (t. 11, 12, 17 i 35), stanowiąca niezmiernie rzadki wyjątek w dwugłosach (bicinjach i diphonach) XVI wieku, ale za to często spotykana w dwugłosach z końca XIV i z połowy XV wieku, np. w utworach J. Ciconii (także w 52 rkp. zawartych), u Rezona, Magistra Jakóba z Bononii [13]), aby już ograniczyć się do niewielu z tej epoki wydanych dwugłosów. Odległość ta nie jest zresztą w tej epoce największa, bo u wymienionego Ciconii w utworze „Dolce fortuna" [14]) znajdujemy odległość tercdecymy. Najmniejszą odległością w „Breve regnum" jest unison na mocnej części taktu (t. 5, 7 i 25). W dwugłosach XVI wieku unikano częstszego wprowadzania unisonu w toku utworów, natomiast w II połowie XIV i w I połowie XV wieku nie liczono się z temi ograniczeniami, jakie krępowały późniejszych przedstawicieli sztuki polifonicznej, jak dowodzą np. utwory Bruola, Rezona, Jakóba z Bononii, Nicolausa Praeposita i t. d. [15]). Oczywiście nie brak i wówczas utworów (np. G. Binchois'a i Dufay'a) w których unison ani razu nie występuje .Nam jednak chodzi o wskazanie, że częste stosowanie unisonu w jednym i tym samym utworze nie należało wówczas do rzadkości co również w naszym hymnie zauważamy Prowadzenie głosów jest jeszcze nieskrępowane prawami absolutnej polifonji, czego dowodzą kilkakrotnie wprowadzone paralele konsonansów do-

---

[12]) Por. Kwartalnik muzyczny, 1929, zeszyt III i IV.

[13]) Stainer, Dufay and his contemporaries, Londyn 1889, str. 185 i Wolf, Geschichte der Mensuralnotation, Lipsk 1904, t. III, str. 97.

[14]) Wolf, op. ct. str. 77.

[15]) Por. wydawnictwa J. Wolfa, Stainera i Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich.

skonałych (t. 9, 29, 31 i 33) i wprowadzenie tychże konsonansów ruchem prostym (t. 1). Naogół jednak panuje w „Breve regnum“ ruch przeciwny. Do swobód, wykluczonych prawie lub zupełnie w następnej epoce należy w naszym utworze „ottava battuta“ (t. 13, 14 i 21) [16]).

Dyssonansy, umieszczone bądź na słabej części taktu (przejściowe) bądź na mocnej, są raz przygotowane, innym razem nieprzygotowane. Mamy tu na myśli dyssonans septymy (przygotowany oktawą lub sekstą) z rozwiązaniem w dół na sekstę (obydwie kadencje końcowe). Septyma nieprzygotowana występuje w t. 3 i 37. W t. 18 występuje septyma (bez przygotowania), przechodząca ruchem przeciwnym na kwintę czystą. Jest ona raczej traktowana jako dyssonans przejściowy, choć na mocnej części taktu. Szczegół ten nie jest zresztą obcy i późniejszej epoce (ruch głosu niższego !). W t. 15 zauważamy swobodny odskok z dyssonansu, tak bardzo częsty w I połowie XV wieku. Imitacyj utwór nasz nie zawiera.

Formalna budowa utworu nie jest skomplikowana, choć zawiera szczegóły interesujące, jak się przekonamy. Całość liczy 38 taktów i rozpada się na 2 części: 22 + 16 taktów. W obrębie każdej z nich zauważamy cztery małe ustępy, zakończone kadencjami niedoskonałemi, których kolejność w obu częściach jest identyczna, jak to widzimy w następującem zestawieniu:

Część pierwsza:

1.	Takt	1 — 6,	kadencja	dorycka
2.	„	7 — 10,	„	frygijska (S)
3.	„	11 — 16,	„	frygijska
4.	„	17 — 22,	„	dorycka

Część druga:

1.	Takt	23 — 26,	kadencja	dorycka
2.	„	27 — 30,	„	frygijska (S)
3.	„	31 — 34,	„	frygijska
4.	„	35 — 38,	„	dorycka

W I części przewagę mają sześciotakty (6 + 4 + 6 + 6), w II występują wyłącznie czterotakty. Podkreślić tu należy, iż początek obydwóch części jest identyczny gdyż pierwszy czterotakt części II powstał z sześciotaktu części I przez elizję taktu 2 i 3, jak to widzimy na przykładzie:

---

[16]) Bellermann, op. cit. str. 139.

Część I, t. 1—7:

Bre — ve re — gnum e - ri - gi tur

1. 2. 3. 4. 5. 6.

Część II, t. 23—26:

Pu - e - ri - lem mi - li - ti - am

23. 24. 25. 26.

Przed określeniem formy utworu zatrzymamy się jeszcze przy budowie tekstu literackiego, jako czynika wywierającego silny wpływ na formę muzyczną. Tekst literacki „Breve regnum“ składa się z pięciu zwrotek czterowierszowych o prawie identycznej budowie. Trzy pierwsze wiersze każdej zwrotki są ośmiozgłoskowe, ostatni zaś wiersz w dwóch pierwszych zwrotkach jest siedmio-, w trzech dalszych sześciozgłoskowy. Jest to zatem znana w poezji średniowiecznej (hymnicznej) nieregularność budowy, ta sama, jaką mieliśmy sposobność wykazać w tekstach marjańskich (loco cit.) Rymy w poszczególnych zwrotkach — z wyjątkiem III i IV — są różne. Trzy pierwsze wiersze każdej zwrotki mają rymy czwartego wiersza według par zwrotek: I i II — III i IV. Załączony schemat skaże nam na budowę tekstu

Zwrotka	I:	8a	8a	8a	7b
„	II:	8c	8c	8c	7b
„	III:	8d	8d	8d	6e
„	IV:	8d	8d	8d	6e
„	V:	8f	8f	8f	6g

W opracowaniu muzycznem poszczególnym wierszom każdej zwrotki odpowiada jeden ustęp zakończony kadencją doskonałą. Zwrócić musimy

jednakże uwagę na następującą właściwość formalną. Zwrotek liczy nasz utwór pięć; sam zaś rozpada się na dwie części. Zwrotka I jest wpisana pod częścią I, zwrotka II pod częścią II, dalsze zaś zwrotki (trzy) pod tenorem części I i luźnie na prawym boku strony. Można więc przypuścić, że zwrotka I i III należą do części I, zaś II i IV do części II, piąta zaś — jako luźnie zapisana — odnosiłaby się miała znowu do części I, tak że otrzymalibyśmy faktycznie formę: ABABA. Możnaby przypuścić, iż zachodzi brak następnej lub następnych zwrotek, tak że części następowały po sobie alternatywnie tworząc formę: ABAB i ewentualnie dalej, zależnie od ilości zwrotek. Treść ostatniej zwrotki tekstu nie wyklucza ewentualności dalszego ciągu, w rękopisie nie wpisanego. Ze względu na wykonanie utworu — wokalne wzgl. wokalno-instrumentalne — zachodzi pytanie, czy kopista wpisał do zwrotki III—IV pod tenorem części I przypadkowo, czy też uczynił to celowo. Stoi to bowiem w związku z oznaczeniem formy utworu, jakkolwiek nie posiada wyłączności decyzji. Zdaniem naszem bowiem nie można dopatrywać się celowości kopisty w takiem podpisaniu tekstu. W tym wypadku mielibyśmy w głosie górnym jedną zwrotkę, której odpowiadałyby dwie w głosie dolnym, co nie zachodzi w żadnej średniowiecznej formie. Następnie w części II głos niższy nie posiada żadnego tekstu. Jakkolwiek wreszcie zwrotki III i IV są w głosie dolnym wpisane, to jednak tekst ich zmieściłby się tylko wtedy, gdybyśmy podkładali zgłoski pod każdą nutę ligatur,, co oczywiście jest wykluczone, zwłaszcza że niekiedy odnośny wiersz posiada więcej zgłosek niż należąca do niego fraza w głosie niższym. Tak więc wykluczamy odazu możność dopatrywania się w „Breve regnum" formy motetu dwutekstowego [17]), a także formy późniejszego motetu, w tym ostatnim wypadku ze względu na sposób podłożenia tekstu, przeciwny prawom przyjętym przez tę formę.

Wobec niezgodnych ilości złosek poszczególnych wierszy we wszystkich zwrotkach — z ilością nut w poszczególnych frazach obydwóch części utworu, musimy przyjąć *instrumentalny* charakter głosu niższego, o ile nie uznamy, że utwór został pierwotnie skomponowany do *innego* tekstu, a tekst „Breve regnum" został do gotowego już utworu muzycznego dopisany później. Jak wiemy, postępowanie takie było częste w XIV i XV jeszcze wieku, a mieliśmy już sposobność wskazania na podobne wypadki w marjańskich hymnach rękopisu 52[18]). O ileby głos dolny zawierał pierwotnie własny tekst, możnaby mówić o formie motetu dwutekstowego, zwłaszcza w tym wypadku, gdyby głos ten stanowił cantus firmus. Na to dowodu jednak nie posiadamy. Biorąc pod uwagę fakt przyjęcia przez nas instrumentalnego

[17]) Besseler H., Studien zur Musik des Mittelalters, w „Archiv für Musikwissenschaft", VII, Lipsk 1925, str. 235.

[18]) Kwartalnik muzyczny, zeszyt 1—4.

charakteru głosu dolnego, musimy rozpatrzeć się w ówczesnych formach wokalno-instrumentalnych. Wchodziłyby w rachubę tylko dwu i trzy-głosowe ballady oraz conductus typu włoskiego[19]). Ten ostatni, syllabiczny, posiada wprawdzie jeden głos bez tekstu, ale jest on zawsze trzygłosowy, wobec czego ewentualność ta musi odpaść. Przypuścić zaś, że w „Breve regnum" nie zanotował kopista kontratenoru, który musiałby się jednak znaleźć poniżej dolnego głosu („tenoru"), byłoby dlatego błędem, że odległość pomiędzy obydwoma głosami jest mimo sporadycznych oddaleń przeważnie zbyt mała. Wykluczamy też ściśle wokalny conductus mimo że względy techniki przemawiałyby za tą formą [20]). Pozostawałaby więc ballada dwugłosowa, [21]), przyczem jednak koniecznem jest mieć na uwadze silny wpływ conductu w samej technice kompozytorskiej „Brevi regni", a więc częściej występującą syllabiczność tekstu (zwłaszcza w II części) oraz bardzo częsty ruch „nota contra notam" i stanowczą przewagę czynnika homofonicznego obok melodycznego (w obydwóch głosach), które to czynniki, razem wzięte, tworzą dość silne *zaprzeczenie* formy ballady, za którą przemawiałby jednak przyjęty przez nas instrumentalny charakter głosu niższego, mimo jego bardzo prawdopodobnego pochodzenia z jakiejś pieśni nabożnej, na co wskazywałoby zestawienie z pieśnią zaczynającą się od słów „Z pomocą Boga miłego", podaną w „Śpiewniku kościelnym" Mioduszewskiego jako „starodawna"[22]). Nie odpowiada zatem nasz zabytek żadnej ze skrystalizowanych wówczas form, jak ballada, motet, conductus i t. p., jakkolwiek technika prowadzenia głosów wskazywałaby na wpływ conductus, a instrumentalny charakter głosu dolnego na praktykę główne balladową. Można tu raczej, ze względu na niezaprzeczony charakter pieśni tego utworu, przytoczyć słowa Ludwiga[23]) o pewnym rodzaju muzyki wielogłosowej w średniowieczu: „es sind einfache lateinische Gesänge, vielfach schon aus älterer Zeit, zum Teil ursprünglich sich an eine Stelle der Liturgie anlehnend, zum Teil in freier Weise religiöse Empfindungen wiedergebend, seltener zur Unterhaltung dienend, textlich in der mannigfachsten Form, musikalisch meist einfach Note gegen Note, syllabisch oder mit kleineren Melismen"... Wspomina też ten sam autor, że znajduje je między innemi także w źródłach czeskich.

Chodzi wreszcie o datę powstania utworu wzgl. jego tekstu. Nie jest to łatwa sprawa, ale może wyjaśni ją sam początek tekstu: „Breve regnum".

---

[19]) Besseler, op. cit. str. 193 i 235.

[20]) Besseler, op. cit. str. 235.

[21]) Besseler, op. cit. str. 193.

[22]) Kraków 1838, str. 393.

[23]) Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts, w „Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft", IV, str. 66.

Hipoteza nasza jest następująca: jeśli tekst odnosi się do wyboru nowego króla, to słowa „breve regnum" mogą odnosić się do wyboru następcy tego króla, którego „regnum" było „breve". Po blisko półwiekowych rządach Władysława Jagiełły (1386—1434) „regnum" Władysława Warneńczyka było „breve" (1434 — 1444). Utwór nasz zatem, wzgl. jego tekst, powstał w r. 1444, z okazji wyboru Kazimierza Jagiellończyka. Nie sprzeciwia się tej hipotezie styl utworu, nowszy niż styl innych wielu utworów rękopisu nr. 52. Nie można jednakże pominąć innej jeszcze możliwości, że mianowicie muzyka utworu powstała nieco wcześniej, posiadając inny tekst pierwotny (jak to ma miejsce w innych utworach rkp. 52)[24]), tekst zaś aktualny wpisano w r. 1444, a więc na rok przed datą, którą posiadają kazania załączone do rkp. 52.

Jeśli uznaliśmy hymn „Breve regnum" za utwór „świecki", to powodem tego był jego tekst, nie pozostający w związku z liturgją. Wskazaliśmy jednak na to, że tenor tego utworu jest najniewątpliwiej powzięty z melodji pieśni religijnej, co więcej — wypowiedzieliśmy nawet przypuszczenie, iż hymn nasz posiadał pierwotnie tekst religijny. Czy przyjmiemy tę czy inną interpretację — dość, że w naszym utworze znajdujemy ponowny dowód bardzo ścisłych związków między muzyką kościelną i świecką w XIV i I połowie XV wieku, na co mieliśmy już sposobność wskazać w pracy o hymnach marjańskich, gdzie w szeregu utworów o charakterze świeckim stwierdziliśmy teksty religijne. Zjawisko to nie skończyło się wraz z upływem wieku XV, a dowodem tego w następnem stuleciu stały się niektóre psalmy Mikołaja Gomółki.

Lwów, w r. 1928.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

O KONCERTACH WOKALNO-INSTRUMENTALNYCH MARCINA MIELCZEWSKIEGO (†1651).

(Ciąg dalszy).

4. AUDITE ET ADMIRAMINI. Jeszcze silniejszy udział czynnika chóralnego w porównaniu z „Benedictio et claritas" widzimy w omawianem obecnie dziele. Tam występowało 6 głosów wokalnych i 6 instrumentalnych. Tu układ sił jest następujący:

1. Grupa wokalna: 2 soprany, 2 alty, 2 tenory, 2 basy
2. Grupa instrumentalna: 6 instrumentów (oraz continuo)

[24]) Por, pracę o hymnach marjańskich w rkp. polskich XV wieku, w „Kwartalniku muzycznym", Warszawa 1928/29, z. I—IV.

Obok czynnika chóralnego, reprezentowanego przez chór 8-głosowy, dzielony na 2 chóry 4-głosowe, występują pojedyńcze głosy solowe i zespoły solistów, którym — wyjąwszy jeden wypadek — stale towarzyszy tylko continuo. Zespół instrumentalny — poza dwoma wypadkami — stale podpiera tutti wokalne. Już z tego widzimy, że mamy do czynienia z utworem w stylu koncertującym. Rękopis gdański, zawierający „Audite“, nie posługuje się wprawdzie nazwą „concerto“ lub „motetto concertato“, nazywając wszystkie w nim zawarte utwory (Mielczewskiego, Scacchiego i W. Liliusa); „cantiones“, jak czytamy na okładce partytury sporządzonej przez kantora gdańskiego z XVII wieku, Crato Bütnera): „Partitura in se continens sequentes cantiones...“ Mamy tu do czynienia z m o t e t e m k o n c e r t u j ą c y m, dającym się nazwać — jak poprzedni utwór — „koncertem kościelnym“ lub krótko „koncertem“, jakkolwiek właśnie ze względu na obfite partje chóralne nazwa motetu koncertującego byłaby najodpowiedniejszą. Partytura Bütnera nie zawiera niestety tych szczegółów, jakie zwykle zawierają głosy, zwłaszcza głos continua. Dotyczy to przedewszystkiem zespołu instrumentalnego.

Koncertujący styl a także formalny układ całości możemy rozpoznać przynajmniej w ogólnych zarysach zwracając uwagę na rozkład sił wokalno-instrumentalnych oraz na podział według rodzajów taktu. Wynikają z tego następujące dwa schematy:

1.	takt	1 — 12	: cały zespół instrumentalny („Symphonia“),
2.	„	13 — 27	: solo altowe,
3.	„	27 — 34	: cały zespół wokalno-instrumentalny,
4.	„	35 — 49	: alternowanie 2 chórów z tow. całego zespołu instr.,
5.	„	49 — 58	. duet sopranów,
6.	„	58 — 68	: solo basowe z tow. 2 instrumentów (skrzypiec),
7.	„	69 — 73	: cały zespół wokalno-instrumentalny,
8.	„	73 — 87	: cały zespół instrumentalny,
9.	„	87 — 92	: duet tenorów,
10.	„	92 — 97	: duet altów,
11.	„	97 —105	: cały zespół wokalno-instrumentalny,
12.	„	105 —110	: alternowanie 2 chórów bez tow. zespołu instr.,
13.	„	110 —118	: cały zespół wokalno-instrumentalny,
14.	„	118 —130	: duet basów,
15.	„	130 —166	: cały zespół wokalny z głosami wprowadzanemi kolejno; od taktu 139 przyłączają się również kolejno głosy całego zespołu instrumentalnego.

Mamy zatem ustępy, w których występuje 1 głos solo (alt wzgl. bas), następnie ustępy duetowe (2 soprany, 2 alty, 2 tenory wzgl. 2 basy — a więc

bez kombinowania 2 różnych głosów), ustępy, w których dwa chóry 4-głosowe występują naprzemian jako „chori spezzati“ i wreszcie ustępy, w których łączy się cały zespół wokalny z całym zespołem instrumentalnym. Ten ostatni występuje samodzielnie dwa razy jako „symphonia“, pozatem z reguły towarzyszy tylko całkowitemu zespołowi wokalnemu, w jednym tylko wypadku użyczając głosów 2 skrzypiec dla towarzyszenia, „koncertowania“ z solistą (wokalistą). Partjom solowym poza tym jednym wypadkiem towarzyszy tylko continuo (organy). „Chori spezzati“ otrzymują w jednym wypadku towarzyszenie continua, w drugim zaś zespołu instrumentalnego. W ostatnim ustępie (t. 130—166) czynniki zespołowe są wprowadzane kolejno (chór I — chór II — tutti), co łączy się z zastosowaniem czynnika imitacji i powtórzenia. Otrzymujemy zatem typowy obraz współkoncertowania czynników wokalno - instrumentalnych, solowych i zbiorowych, ugrupowanych ściśle na zasadzie *kontrastów* jednostek i mas, barwy i siły. Że to kontrastowanie, zgodne z ówczesnym stylem koncertującym, starał się Mielczewski przeprowadzić istotnie, i to w niejednym tylko kierunku, dowodzi schemat podziału według rodzajów taktu. Jest on następujący:

1.	takt	1	—	12	: takt C („Symphonia“),
2.	„	13	—	34	: takt C,
3.	„	35	—	57	: takt 3/2,
4.	„	58	—	68	: takt C,
5.	„	69	—	86	: takt 3/2,
6.	„	87	—	96	: takt C,
7.	„	97	—	115	: takt 3/2,
8.	„	116	—	129	: takt C,
9.	„	130	—	157	: takt 3/2,
10.	„	158	—	166	: takt C.

Jak widzimy, Mielczewski stosuje regularnie kontrast taktu parzystego i nieparzystego, podobnie jak w „Benedictio et claritas“. Różnica, rzucająca się odrazu w oczy, polega na tem, że w „Audite et admiramini“ kompozytor częściej i wydatniej wyzyskuje czynnik chóralny (masowy), do czego skłania go sam fakt wprowadzenia chóru 8-głosowego, dającego się dzielić na 2 alternujące chóry 4-głosowe, a więc sposobność do wyzyskania nowego środka kontrastu w obrębie samych środków technicznych. I tu zatem, mimo kilkakrotnego wprowadzania krótkich zresztą ustępów solowych i duetowych, dążył kompozytor do podkreślenia szczególnej wagi czynnika chóralnego („masowego“), który w „Benedictio et claritas“ odgrywał tak wybitną, niemal dominującą rolę, który jednak w „Audite“ osiągnął jeszcze większy i silniejszy wyraz, a to dzięki konsekwentnej gra-

dacji środków, dążących w swem przeprowadzeniu do kulminacyjnego efektu homofonicznej masy w brzmieniu i dynamice.

Na tem jednak nie wyczerpują się środki kontrastowania, osiągniętego także przez wprowadzanie różnych rodzajów techniki kompozytorskiej. Kolejność stosowania tych środków, dających się sprowadzić do czynników zasadniczych stylu homofonicznego i polifoniczno-imitacyjnego, odpowiada niemal dokładnie wyżej już opisanej dyspozycji czynników kontrastu. Mielczewski stosuje niemal wszystkie środki techniczne, jakie w koncertujących formach dojrzewającego w I połowie XVII wieku baroku były stosowane. Znaczną część jego koncertu zajmuje absolutna *homofonja* izorytmicznie poruszanych mas chóralnych (wokalnych, instrumentalnych i wokalno-instrumentalnych); na 116 taktów całego utworu 61 przypada na ten rodzaj techniki. Do homofonicznych partyj zespołowych zaliczymy także te, w których rytmika poszczególnych głosów jest ożywiona nielicznemi nutami przejściowemi i przetrzymanemi (kadencje!), nadto — w duetach — te miejsca, w których obydwa głosy poruszają się w paralelach tercyj. Pomiędzy homofonicznemi a polifonicznemi rodzajami techniki pośrednie miejsce zajmuje *polifonizowanie,* a więc ten rodzaj techniki, w którym wprawdzie jeszcze nie możemy mówić o absolutnej polifonji. już jednakże nie możemy dopatrywać się homofonji. Granica pomiędzy temi technikami jest płynna. Mielczewski skłania się bardzo często właśnie do polifonizującej maniery w prowadzeniu i łączeniu głosów. W takich ustępach znajdujemy nawet małe *imitacje* wewnętrzne, nie uwidocznione pauzami, poprzedzającemi wejście imitacyj. W myśl zaś barokowej stylistyki XVII wieku znajdujemy też bezpośrednie sąsiadowanie czynnika absolutnie homofonicznego z czynnikiem imitacji, gdy np. dwa głosy solowe rozpoczynają (w obrębie tego samego ustępu) imitacją, w jedym wypadku nawet strettem, aby po kilku taktach postępować w równoległych tercjach lub sekstach. Najobfitsze i ustawiczne imitacje *(fugowania)* odbywają się dopiero w ustępie poprzedzającym końcowe „Alleluja", gdy obydwa chóry przeprowadzają na różnych stopniach imitowany krótki motyw (w zasadzie dwutaktowy), nadający się wygodnie do stosowania podwójnego kontrapunktu w różnych układach głosowych, poczem nasilenie techniki imitacyjnej słabnie na korzyść prostej, zakończeniem utworu uzasadnionej techniki polifonizowania, jakkolwiek kompozytor nie rezygnuje z przeprowadzania krótkiego czteronutowego motywu ornamentalnego (opisującego harmonję). Tak więc największe zasoby środków *polifonicznych* rozwija kompozytor dopiero w ostatniej (czwartej) części swego dzieła, osiągając dobrze przemyślaną gradację, idącą zresztą w parze z treścią tekstu. W ciągu utworu ważą się różne rodzaje technik, zanim w ostatnim ustępie polifonja osiągnie swój punkt kulminacyjny, nie rezygnując jednak z harmoniczno-homofonicznych

podstaw całości. Do kontrastowania w zakresie środków technicznych dodać należy jeszcze kontrasty *dynamiczne*, które „al modo veneziano" polegają na wprowadzeniu efektu echa pomiędzy dwoma alternującemi chórami, co w partycji zaznaczono jako „F" (Forte) i „Piano".

(Dalszy ciąg nastąpi).

Karol Stromenger (Warszawa).

O KONCERTACH BRANDENBURSKICH J. S. BACHA.

Cykl koncertów orkiestrowych Bacha staje się dziś coraz wyraźniej jednym z ideałów współczesnej kompozycji kameralnej. W miarę jak wielka symfonja o sążnistych rozmiarach i środkach, wymagająca istnej mobilizacji wykonawców, doszła do przesilenia i zaczyna zanikać. coraz częstszy jest dziś typ symfonji „kameralnej" i „concerto grosso". Eksperymenty małym aparatem dźwiękowym a zato ruchliwym i podatnym, same sobą już nęcą dzisiejszych kompozytorów. Debussy (ostatnie 3 sonaty), Schoenberg („Kammersymphonie"), Strawiński („Historja o Żołnierzu", „Apollo Musagetes"), Milhaud („Symfonja" na kwartet wokalny, obój i wiolonczelę), Hindemith („Kammermusik" i cykl obecnie pisanych koncertów), M. de Falla („El Retablo") — oto tylko kilka przykładów tej samej, dość powszechnej dzisiaj tendencji. Czy nazwiemy ją „nową rzeczowością", czy szukaniem nowego stylu, czy to „nowe drogi" czy też potwierdzenie sentencji, że *nihil novi sub sole* — to już pozostanie kwestją dogmatyki „modernistycznej". Pozostaje fakt, że Bach jest znowu autorytetem, na który chętnie się powołuje nowa kompozycja „kameralna".

Technika kompozytorska Bacha stoi pod znakiem klawiatury. A że nie jest to technika ciasna, scholastyczna, że w śpiewie jak i muzyce smyczkowo-instrumentalnej Bach zachowuje subtelne poczucie i znawstwo materjału dźwiękowego —w tem leży epokowe znaczenie tej techniki. Gra organowa i cembalowa zasila styl koncertów, względnie sonat skrzypcowych, gambowych, wiolonczelowych Bacha; idzie w nich czasem do granic możliwości instrumentalnych, ale nigdy nie przekracza tych granic z mechanicznego „zacietrzewienia". W ramach czterech strun skrzypcowych potrafi instynkt instrumentalny Bacha stworzyć samoustrój wielogłosowy, ożywić grę pasażami i figuracjami. A kiełki tego stylu odnajdujemy w stylu muzyki klawiaturowych instrumentów[1]). Stoimy więc przed zjawiskiem za-

---

[1]) Badania nad genezą stylu instrumentalnego J. S. Bacha wykazują inne jeszcze źródła (przyp. redakcji. — A. Ch.).

płodnienia sąsiedniej dziedziny instrumentalnej. Ale u Bacha „pisanie przeciw naturze instrumentów smyczkowych“ albo „traktowanie głosu ludzkiego jak instrument“, przy bliższem przyjrzeniu się, jest tylko rozszerzeniem skali technicznej głosu i instrumentu smyczkowego, a nie — mimo wszystko — przekroczeniem tej skali. Ciaccona skrzypcowa Bacha nie jest utworem napisanym przeciw charakterowi skrzypiec, tylko niepowtarzalnym czynem techniki kompozycyjnej, w każdym razie czynem zapewne po Bachu niepowtórzonym. Jest to przykład triumfu nad „niemożliwością“ techniczną, niemożliwością — w znaczeniu dogmatyki szkolnej. Aktualnym problemem jest dziś znów sonata solowa Bacha. Była ona problemem rozwiązanym głównie przez jego talent. Ale była czynem wyjątkowym, do dziś jeszcze nieprawodopodobnym. Takiem nieprawdopodobieństwiem, choć kategorji zupełnie innej, są niemniej „brandenburskie“ koncerty.

Punktem wyjścia ich była praktyka „Concerto Grosso“, i jego odmian. Concerto grosso Händla jest orkiestrową sonatą, typu sonaty Corelli'ego. Do czterech części — Adagia z fugą (tejsamej tonacji), Adagia i Finału — dołączają się niekiedy formy taneczne, jako rodzajowe odmiany części sonaty. Charakter koncertowy polega na przeciwstawieniu pełnej orkiestry grupie solistów, „tutti“ i „concertina“, a więc na zmianie forte i piano, analogicznej do zmiany manuału organowego. Okresy stoją obok siebie, Händel nie szuka rozwoju tematycznego, jak go nie szukali mistrzowie włoscy, których za młodu poznał we Włoszech.

Koncert Bacha nawiązuje do innej formy, do koncertów skrzypcowych, głównie Vivaldiego, trzyczęściowych, i zbudowanej raczej w formie ronda: „refren“ jest głównym tematem, rytornelowo powtarzanym przez orkiestrę; między refrenami solista, albo grupa solistów, wykonuje partje solowe. Schemat Vivaldiego opiera się na sześciokrotnem „tutti“, z których pierwsze jest ekspozycją tematyczną, w dalszym ciągu rozbijającą się na szczegóły. Zakres tonacji obejmuje tylko bliższe sąsiedztwo.

Nie samo przejęcie tego schematu było szczególnością i zasługą Bacha, ale samodzielne i różnorodne traktowanie koncertu włoskiego. Formę tę zasilił też nietylko jego styl treściwszy i harmonicznie bardziej wyrobiony, ale pełnia i logika dedukcji tematycznej, bogactwo figuracyjne i wszechstronniejsze zastosowanie techniki instrumentalnej. Temat naczelny, prostolinijny, rytmicznie jasno zarysowany, przedstawia „jedność“, z której wypływa dopiero wielość motywów, oraz warjacyjne modyfikacje, rozmaicie naświetlane harmonją i dynamiką. Jednotematyczność, przestrzegana zapewne nie z jakiejś dogmatycznej zasady, była w okresie stylu imitacyjnego tylko bardzo zrozumiałą praktyką. Jeden temat był przecież istotą fugi. Ale już fuga szukała wyjścia z komórki jednotematycznej. Koncert Bacha nie przecina gry solisty zawsze podobnym rytornelem, ale szuka

ugrupowania swobodniejszego. Polega ono na rozmaicie stosowanej formule: ekspozycji (często w dwóch partjach), potem przeróbki tematycznej i repryzy swobodnej z podkreśleniem na końcu tematu naczelnego. Ta forma zlewa się nieraz z sonatą Bacha, jednak zaczyna się już nieraz wymykać z granic jednego tematu, u późniejszych autorów coraz bardziej emancypuje się z kontrapunktu, aż wreszcie zdąża do coraz silniejszego kontrastu dwóch tematów. Gra przeciwieństw dochodzi potem do znaczenia tak powszechnego, że porywa za sobą koncert. Wtedy zanika już zupełnie typ rytornelowego koncertu.

Z ciasnoty jednego tematu szukał Bach wyjścia, które znajdywał już dawniej w praktyce organowej. Przeniósł zmianę manuału na cały zespół instrumentalny. Ale tam, gdzie Händel operował prostem przeciwstawieniem forte i piano, t. j. „tutti" i „concertina", tam Bach szukał subtelniejszych odcieni i znalazł ich ogromne mnóstwo. Sześć koncertów „brandenburskich" jest pomnikiem jego pomysłowości zespołowej. Wszędzie tam bogactwo własnych odkryć, same skarby wynalazczości, zawsze niesłychana obfitość sposobów. Już sam skład instrumentalny każdego koncertu jest zupełnie indywidualnem założeniem materjałowem. Raz grupa kilku wirtuozów stoi naprzeciw głosów „da ripieno" (orkiestry), to znów trójchóralność grup smyczkowych — basowych, średnich i dyskantowych — albo gdzieindziej znowu „tutti" jest misternym kanonem dwóch dyskantów — w unisonie i w odstępie jednej ósemki! Są tam przejmujące ustępy pisane w technice sonaty triowej, są rubaszne, posuwiste, fugi. Tych sześć cienkich partytur to szkatułka pełna kosztowności tak rozmaitych, tak kunsztownie oprawnych, tak subtelnie dobranych, tak od siebie różnych, że nie chciałoby się żyć w epoce, któraby takich klejnotów nie umiała cenić. Podrobić ich niepodobna, bo jednorazowe było zjawisko, że kompozytor z dobrowolnie przyjętych rygorów, z nienakazanych ograniczeń w środkach, czerpał właśnie najsilniejszą podnietę twórczą. Raz ogranicza się do czterech strun skrzypiec, aby na nich wygrać poemat wielogłosowy niebywałeej rozpiętości duchowej, to znów ścisłem zadaniem kontrapunktycznem wiąże sobie ręce aby niemi gwiazd sięgać... „Mózgowa robota", „muzyka matematyczna", — tego rodzaju pobożny nonsens słyszy się czasem z ust, skądinąd autorytatywnych...

W okresie weimarskim (1708—1717) Bach objeżdżał niekiedy sąsiednie rezydencje saskie, a na dworze meiningeńskim znalazł w księciu Erneście Ludwiku entuzjastycznego opiekuna. Tu zapewne musiał też poznać szwagra księcia, margrabiego brandenburskiego Chrystjana Ludwika, najmłodszego syna „wielkiego elektora" brandenburskiego. M.ody książę pruski wiódł życie trochę rozrzutne, w Berlinie lub na swych dobrach meklemburskich, w czem mu zresztą nie przeszkadzała zbytnio godność proboszcza

katedralnego w Halberstadt. Ale obok zabaw rycerskich i uciech światowych oddawał się też sztukom. Znaczną część swych dochodów wydawał na utrzymywanie kapeli, w której widocznie utrzymywał znakomitych instrumentalistów. Kiedy i wśród jakich okoliczności nastąpiło zamówienie u Bacha kilku koncertów dla kapeli brandenburskiej, niewiadomo dokładnie. Z francuskiej dedykacji wynikałoby, że manuskrypt sześciu koncertów kameralnych, przesłany do Berlina w 1721, zamówiony był dwa lata wcześniej(„ il y a une couple d'années"), a więc już podczas służby Bacha na dworze w Coethen (1717 — 1723). Dedykacja jest ułożona prawdopodobnie przez jakiegoś dworaka z Coethen) w wadliwej francuszczyźnie, którą urzędowały ówczesne dwory europejskie, brzmi ona:

A Son Altesse Royalle
Monseigneur
Crêtien Louis
Markgraf de Brandenbourg etc. etc.

Monseigneur!

Comme j'éus il y a une couple d'années, le bonheur de me faire entendre à Votre Altesse Royalle, en vertu de ses ordres, et que je remarquai alors, qu'Elle prenno't quelque plaisir aux petits talents que le Ciel m'a donné pour la Musique, et qu'en prenant Conge de Votre Altesse Royalle, Elle voulut bien me faire honneur de me commander de Lui envoyer quelques pieces de ma Composition: j'ai donc selon ses tres gracieux ordres, pris la liberte de rendre mes tres-humbles devoirs à Votre Altesse Royalle, par les presents Concerts, que j'ai accommodés à plusieurs Instruments; La priant tres-humblement de ne vouloir pas juger leur imperfection à la rigueur du gout fin et delicat, que tout le monde sçait qu'Elle a Consideration, le profond respect, et la tres-humble obéissançe que je tache à Lui temoigner par là. Pour le reste, Monseigneur, je prie tres humblement Votre Altesse Royalle, d'avoir la bonté de continuer ses bonnes graces envers moi, et d'être persuadée que je n'ai rien tant au coeur, que de pouvoir être employé en des occasions plus dignes d'Elle et de mon servce, moi qui suis avec un zele sans pareil.
Coethen d. 24 Ma 1721.

Monseigneur
De Votre Altesse Royalle
Le tres humble et tres obeissant serviteur
Jean Sebastien Bach.

Bizantyński styl dedykacji podpada dziś pod ocenę z punktu widzenia historji obyczajowej, jak zresztą i okoliczność, że rasowy Saksończyk w XVIII wieku musiał pruskiemu księciu pisać dedykację — francuską! Po śmierci dostojnego dedykatarjusza (1734), groziło niebezpieczeństwo, że cenny manuskrypt zostanie zarzucony i zaginie. Znaczna ilość nut bibljoteki książęcej została zinwentaryzowana i oszacowana. Inwentarz wymieniał koncerty Vivaldiego, Venturiniego, Valentiniego, Brescianella i oprócz tego sumarycznie „77 koncertów różnych mistrzów i na różne instrumen-

ty, po 4 grosze — razem: 12 talarów 20 gr." i „100 koncertów różnych mistrzów i na różne instrumenty, razem: 16 talarów". Między temi koncertami 177 koncertami były też koncerty brandenburskie J. S. Bacha, w jedynym egzemplarzu! — oszacowane wszystkie razem po kilka groszy! System pańszczyźniany miewał zatem w stosunku do wielkich artystów pewne braki... Ale zdaje się, że manuskrypt Bacha dostał się szczęśliwie w posiadanie teoretyka Jana Filipa Kirnbergera, który go pewnie umiał uszanować, bo w swojej „Kunst des reinen Satzes" cytuje wspaniałe przykłady z koncertów brandenburskich. Po Kirnbergerze posiadała manuskrypt przypuszczalnie księżniczka pruska Amalia, siostra Fryderyka Wielkiego i po niej dostał się on do Joachimsthaler Gymnasium w Berlinie.

Na dworze w Meiningen, gdzie margrabia brandenburski miał przypuszczalnie sposobność poznać Bacha i tam zamówił u niego 6 koncertów „brandenburskich" — lepiej pielęgnowano tradycje muzyczne niż w Prusiech. Tu utrzymywano stale dobrą orkiestrę. Hans v. Bülow, Ryszard Strauss, Fritz Steinbach byli jej kierownikami pod koniec zeszłego stulecia. Steinbach zrobił z koncertów brandenburskich specjalność orkiestry meiningeńskiej. Przez długi czas ćwiczył je po kilka godzin dziennie i wyniki praktyki tej utrwalił w troskliwem wydaniu, opatrzonem oznaczeniami dynamicznemi, których w oryginalnej partyturze było bardzo niewiele.

Zabytek przeszłości! — Zapewne, ale ta muzyka miała swą teraźniejszość już z chwilą swego powstania i — zachowała ją! Niejedno „dzieło przyszłości" przechodzi do przeszłości odrazu, nigdy nie zaznając „swego czasu".

U Bacha swoboda twórcza powstaje z ogromnej jego dyscypliny. Szukać odwrotnie: praktycznych wskazań z „zasadniczej swobody" jest także znakomitą metodą. Tylko że taka metoda niezawsze może wydać wyniki tej wartości co brandenburskie koncerty Bacha.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

WINCENTY MAXYLEWICZ (1685 — 1745).

Do najmniej zbadanych okresów w historji naszej muzyki należy bezsprzecznie I połowa XVIII wieku, z której pozostało stosunkowo niewiele zabytków, jeśli wyłączymy twórczość X. Grzegorza Gerwazego G o r c z y c k i e g o (zm. 1734), niewątpliwie najwybitniejszego w tym czasie kompozytora polskiego. Badania archiwalne wykazały, że Polska posiadała wówczas znaczniejszą ilość kompozytorów, których dzieła nie odnalazły się niestety do dnia dzisiejszego i nie ukazały się nigdy w druku. Stosunkowo najlepiej, choć także tylko ogólnikowo, znamy stosunki muzyczne ówczesnego

Krakowa, jako głównego polskiego środowiska muzycznego od czasu, gdy panujący z dynastji saskiej królowie przenieśli do Drezna, a następnie znieśli byli dawną kapelą królewsko-polską, działającą między r. 1600 i 1700 w Warszawie. Podupadający w XVIII wieku Kraków rozporządzał jeszcze w zakresie muzyki kościelnej dość licznemi i finansowo silnemi czynnikami życia muzycznego, podtrzymywanego działalnością kapel kościelnych, pomiędzy któremi obok kapeli marjackiej, jezuickiej i okolicznych kapel w opactwie benedyktyńskiem w Tyńcu i opactwie cysterskiem w Mogile, działały przedewszystkiem kapele wawelskie: istniejąca od r. 1543 kapela rorantystów w kaplicy zygmuntowskiej, założona w r. 1619 kapela katedralna i założona około r. 1630 kapela angelistów w katedralnym kościele św. Stanisława. Z tych kapel pierwsza i trzecia były wyłącznie wokalne i złożone z księży-prebendarjuszy, druga zaś była wokalno-instrumentalną, przyczem była wspomagana według aktu fundacyjnego angielistów przez członków tej ostatniej, licząc razem około 30 wykonawców. Niewątpliwie przewyższała ją także ilościowo kapela jezuicka, najpotężniejsza w ówczesnej Polsce i połączona z „bursą muzyczną", doskonale zorganizowaną szkołą, kształcącą zarówno kapelistów i organistów, jak i kompozytorów. Ale najwybitniejszem stanowiskiem muzycznem w ówczesnym Krakowie było stanowisko kapelmistrza katedralnego. Na tem właśnie stanowisku, które od r. 1698 do 1734 zajmował G. G. Gorczycki, znajdujemy między r. 1739 a 1745: Wincentego M a x y l e w i c z a [1]).

Nie jest to osobistość nieznana i dawniejszym pisarzom. Wspominają o nim: Ł. Gołębiowski[2]), Alb. Sowiński[3]) i J. Surzyński[4]). Wzmianki ich tworzą razem materjał, który dał się sprawdzić i uzupełnić badaniami w archiwum kapeli katedralnej w Krakowie. Jednakże mylne przesłanki treści historycznej spowodowały, że z prawdziwego materjału wyciągnięto fałszywe wnioski, mylnie interpretując jego treść, której może nie zanadto ufano. Dotychczasowi pisarze identyfikowali kapelę rorancką z kapelą katedralną. Ponieważ zaś wiedziano na pewno, że rorantyści z racji swej kościelnej organizacji artystycznej byli wyłącznie księżmi, przeto identyfikując dwie kapele wawelskie twierdzono, że kapelmistrze kapeli katedralnej byli eo ipso księżmi. Dlatego też i Maxylewicza uznano za osobę stanu duchownego,

[1]) W kilku mych pracach jest błędnie podane imię Maksylewicza („Wacław"). Błąd wyniknął z powodu luk w materjale archiwalnym i niejasności. Źródła te zawierają kilka nazwisk identycznych, pomiędzy materjałami odnoszącemi się do muzyki, i podają różne imiona (Wacław, Wincenty, Józef), odnoszące się do różnych Maxylewiczów, z których jeden był też wikarjuszem katedralnym.

[2]) Gry i zabawy różnych stanów, Warszawa 1831, str. 210.

[3]) Słownik muzyków polskich, Paryż 1874, str. 253—255 i 422.

[4]) Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV do XVIII w., Poznań 1889, str. 29 41 i artykuł w Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Ratysbona 1890, str. 80.

mimo, że w cytowanem często najważniejszem źródle do jego biografji jest mowa o jego — żonie i córkach. Trudno uzasadnić ten błąd nieznajomością języka łacińskiego, skoro posługiwał się niem także X. Dr. Józef Surzyński. Jedynie niedowierzanie ścisłości owego źródła mogło sprawić, że błąd popełniony po raz pierwszy przez Sowińskiego, był nadal powtarzany. Sowiński prócz tego „rozdwoił“ osobę Maxylewicza, widząc w niej raz „Masilewicza“, innym razem „Maxylewicza“. Zasługą jednak jego pracy było podanie zasadniczego źródła biograficznego, którego dostarczył mu historyk Krakowa, Ambroży Grabowski. Pochodzi ono z nieznanego i zaginionego pamiętnika, pisanego po łacinie przez osobę ze sfer wawelskich. Brzmienie tego źródła jest następujące[5]):

„A. D. 1745, die 24 Januarii, post primas vesperas Conversionis S. Pauli Apostoli, rediens domum sanus mente et corpore dominus Vincentius Maxylewicz, capellae magister ecclesiae cathedralis cracoviensis ab annis VI. acquiescens in sella, subito ex illa pronus in faciem concidit tam potenti casu, ut post aliquot Pater noster nullo verbo aut sensu edito expiraverit: tumulatus die 26 apud P. P. Bernardinos in Stradom in habitu illorum, cum ingenti coniugis et filiarum dolore et lacrymis ac magno capellae cathedralis squalore ac moestitia. Vir arte musica praestans ac compositor nobilis, in sedulitate, pietate, modestia, mansuetudine ac incumbens eadem arte ingeniis puerorum, nulli secundus; cui post annos sexaginta vitae ac laborum pro gloria et ecclesia Dei toleratorum det Dominus Deus requiem in coelis opulentem ex animo precor ac voveo“.

Wnioski z tego źródła płynące, są bardzo jasne. Wincenty Maxylewicz urodził się w roku 1685. Między r. 1739 i 1745 był kapelmistrzem katedry krakowskiej i zmarł nagle w godzinach popołudniowych w dniu 24 stycznia r. 1745, opłakiwany przez żonę i córki oraz kapelę katedralną. Pochowano go w dniu 26 stycznia r. 1745 w kościele OO. Bernardynów na Stradomiu. Był człowiekiem szanowanym z powodu zalet swego charakteru i zalet artystycznych, jako wytrwały i pracowity muzyk i kompozytor szlachetnego pokroju, zasłużony około chwały muzyki kościelnej, i jako pedagog muzyczny. Wzmiankę o nauczaniu muzyki interpretuję w ten sposób, że — jak inni kapelmistrze katedralni, przed nim i po nim — tak i Maxylewicz był kantorem szkoły katedralnej, z której wybrani chłopcy, sopraniści, kształcili się w śpiewie i zasadach muzyki u kapelmistrza katedralnego, należąc do jego kapeli.

Źródła archiwalne wawelskie nie podają w wątpliwość żadnych z powyższych danych. Głównem zaś źródłem, służącem do sprawdzenia i uzupełnienia tych danych, jest księga dochodów i wydatków kapeli katedralnej, zatytułowana: „Regestrum Capellae Cathedrae A. D. 1727. Crac.“, zawierająca rachunki kapeli od października r. 1726 (podwójna paginacja, od

---

[5]) Sowiński, str. 254—255.

początku i od końca tej księgi). Pierwsza wzmianka o Maxylewiczu znajduje się w pozycji listopadowej r. 1739; ostatnia zaś w pozycji styczniowej r. 1745 odnosi się do jego pogrzebu („Pro sepultura Maxylewicz Capellae Magistri fl. 54“) oraz zasiłku udzielonego przez kapitułę wdowie („Maxylewiczowey Wdowie ex declaratione Rndmi Capituli fl. 36“). Sześć lat był zatem Maxylewicz kapelmistrzem katedralnym. Powyższe źródło zasługuje na uznanie je za wiarygodne. Nie był zatem ani rorantystą, ani księdzem i nie był też następcą G. G. Gorczyckiego[6]), który zmarł w r. 1734, na 5 lat przed objęciem rządów kapeli przez Maxylewicza[7]), przed którym rządy te sprawował bezpośrednio X. Andrzej Bargiel, zm. właśnie w r. 1739[8]). Następcą zaś Maxylewicza był X. Ludwik Kosmelius (1745—1746)[9]). Poza tem nie posiadamy żadnych innych wiadomości odnoszących się bezpośrednio do biografji Maxylewicza. Możnaby jednak wysnuć pośrednio wnioski co do jego działalności na podstawie dalszych materjałów, zawartych w powyższem „Regestrum“.

W przeciwieństwie do czasów G. G. Gorczyckiego sześcioletni okres wawelskiej działalności Maxylewicza był dla kapeli katedralnej korzystny, t. j. nie zakłócony ani wojnami ani przeciwieństwami natury gospodarczej, które Gorczyckemu uniemożliwiały postawienie kapeli katedralnej na godnym jego mistrzostwa poziomie. Oparte na dawnych przywilejach dochody kapeli wzrastały z roku na rok od 4 do 11 tysięcy fl., gdy wydatki wahały się między 4 a 6 tysiącami fl. (Według przywilejów mogła kapituła pozostałą resztą podzielić się, z tem jednakże zastrzeżeniem, iż utrzyma a nawet powiększy należyty stan kapeli, mającej według aku fundacyjnego liczyć 30 wokalistów i instrumentalistów). Nie wiemy, jaki był liczebny stan kapeli za czasów Maxylewicza, ponieważ „Regestrum“ nie wymienia jej członków po nazwisku. Można wobec polepszenia finansów kapeli przypuścić, że stan ten nie był skromniejszy niż za czasów Gorczyckiego. Z r. 1746 (w rok po śmierci Maxylewicza) zachowały się dwie luźne kartki, zawierające konsygnację płac członków kapeli w listopadzie i grudniu. Wymieniają one szereg nazwisk kapelistów, którzy zapewne byli czynni za rządów Maxylewicza. Są to następujący kapeliści (niestety bez imion): Zagórski, Wierzychowski, Flawiusz, Frejowicz, Kozłowski, Świątkiewicz, Tuczępski, Rychter, Pachowski, Grocki, Chocholski, Franz, Maruchowicz, jakiś Stanisław (zapewne organista Woynarski) i niewiadomego nazwiska

---

[6]) Twierdzenie to czytamy w „Słowniku“ Sowińskiego, str. 254—255.

[7]) Por. mą pracę o Gorczyckim w „Muzyce kościelnej“, r. II (1927), str. 10.

[8]) Por. mą pracę „Przyczynki do historji krakowskiej kultury muzycznej w XVII i XVIII wieku“, w „Wiadomościach muzycznych“, Warszawa 1925—1926.

[9]) Por. mą pracę wymienioną w uw. 8 oraz „Nowe materjały do historji król. kapeli rorantystów“, w „Księdze pamiątkowej ku czci Oswalda Balzera“, Lwów 1925 (i odbitka).

fagocista. Dwaj w „Regestrum“ prócz tego wspomniani wokaliści: Jan Erich i Wacław Gottfried, byli prawdopodobnie Niemcami. Wspomniane kartki wymieniają jeszcze 3 chłopców—dyskancistów, którzy z innymi członkami kapeli tworzą zespół 18 osób, jako prawdopodobnie stałych członków kapeli, którą wspomagali wokaliści z kapeli angielistów, a prócz tego, w uroczyste święta i w wypadkach nadzwyczajnych sprowadzano do pomocy muzyków z innych kapel (krakowskich i pozakrakowskich, np. z Tyńca i Mogiły), stąd nazywano ich „conducti“. Niekiedy gościł w kapeli wybitny śpiewak — solista. I tak n. p. w r. 1741 wystąpił w święto św. Stanisława członek słynnej wówczas kapeli jasnogórskiej O. Michał Paulin, za co ofiarowano mu 72 fl. Z chłopców, którzy jako osobiści uczniowie, a niekiedy wprost wychowankowie kapelmistrza, brali udział w produkcjach kapeli, tworząc w niej czynnik „sine qua non“, wymieniony jest w „Regestrum“. Jakób Daum, może rodem ze Śląska, ponieważ jest mowa o „przyprowadzeniu chłopca“ stamtąd przez jakiegoś organistę. Głosy dyskantowe wartościowe były już wówczas bardzo trudne do wyszukania, stąd otaczano dyskancistów szczególną opieką, nawet zbytkiem. Zdarzały się też wypadki uprowadzania chłopców do innych kapel, z czego wynikały procesy sądowe (n. p. za czasów Gorczyckiego). Gdy „diszkancista zasłużony“, Marcin Ledecki, wstępował w r. 1744 do klasztoru franciszkańskiego, dano mu „pro habitu“ 54 fl.

Przy porównaniu pozycyj wydatkowych z czasów poprzedników Maxylewicza i po nim z pozycjami z czasów jego rządów w kapeli dochodzimy do przekonania, że pieczołowitość naszego muzyka i starania o sprawność jego kapeli zasługiwała istotnie na uznanie, które pośrednio jest wyrażone w owem łacińskiem źródle biograficznem. Zaraz w pierwszym roku swej pracy postarał się o usunięcie technicznych braków w kapeli. Naprawiono małe organki przenośne „na małym chorku“, naprawiono „pozytyw większy“, naprawiono miechy u „wielkich organów“, oddając robotę nieznanemu dotąd z nazwiska organmistrzowi krakowskiemu, Szymonowi Popiałkowskiemu. Z Lipska sprowadzono nowe dęte instrumenty: dwie trąby (trombony) i dwie waltornie, wraz z przynależnemi do nich częściami: mniejszymi i większemi sztekami i nadstawkami. Wymagało to wydatku 306 fl.[10]) ale dźwiękowa wartość kapeli musiała osiągnąć wyższy, niż dotychczas poziom Czytamy też o naprawach innych instrumentów (wiole, kwartwiole, wiolonczele, basetle).

Niestety — poza powyższemi szczegółami nie znamy innych, ważniej-

---

[10]) Jest rzeczą interesującą poznać ówczesne ceny instrumentów i ich części. Waltornia kosztowała 50 fl., trombon 25 fl., sztek wielki do trombonu 10 fl., sztek mały do tegoż 4 fl., nadstawka do waltorni lub trombonu 1 fl., sztek do waltorni 4 fl.

szych, a potrzebnych do odtworzenia sobie rzeczywistego życia kapeli w czasach Maxylewicza. Obowiązki kapeli względem katedry wawelskiej nie uległy zapewne żadnej zmianie od czasu, gdy je w r. 1726 ustalono za czasów Gorczyckiego. O tych obowiązkach czytamy obszerne, szczegółowe informacje w mej pracy o Gorczyckim (rozdział II)[11]. Jaki był program kapeli, jaki jej ówczesny inwentarz, tego niestety też nie wiemy, ponieważ nie zachowały się w archiwum wawelskiem żadne inwentarze muzyczne z tych czasów. Polegać możemy jedynie na zachowanych dotychczas niewielu muzykaljach rękopiśmiennych i drukowanych, starając się w przybliżeniu określić repertuar ówczesny, z tem, że najprawdopodobniej przeważna ilość muzykaljów zachowanych dotychczas tworzyła repertuar kapeli rorancklej. nie katedralnej. Chodzi nam jednak również o repertuar wawelski wogóle, a to ze względu na twórczość Maxylewicza. Z dawniejszych mistrzów obcych zajmował Palestrina bezwzględnie pierwsze miejsce[12], ale nie stroniono tak że od wykonywania dzieł innych mistrzów należących do starszej i nowszej szkoły rzymskiej, tworzących także w stylu koncertująco-monodycznym, lecz nie stroniących od stylu „alla Palestrina". Wspominamy tu o dziełach kompozytorów, należących do XVII i pocz. XVIII wieku, i reprezentowanych w zbiorach wawelskich, jak: Ippolito Sabini, Lorenzo Ratti, Paolo Benedetto Bellinzani, Claudio Casciolini, Gioseffo Antonio Silvani, Pietro Paolo Bencini, Giuseppe Ottavio Pitoni, Pompeo Cannicciari, Giovanna Battista Bassani. Prócz tego już za czasów Gorczyckiego napływały do repertuaru kapel utwory południowo-niemieckich kompozytorów, jak Fuxa, Aberspacha, Lechaithnera, G. Jacoba, Rathgebera, Schollenbergera i in., których dzieła wykonywano także koło r. 1750. Uwzględniano przedewszystkiem dzieła nie przekraczające czterogłosowości wokalnej z towarzyszeniem organów i in. instrumentów. Jeśli zaś chodzi o kompozycje *polskich* mistrzów, to znajdujemy dowody, że przez całą pierwszą połowę wieku XVIII w katedrze wawelskiej rozbrzmiewały dzieła dawniejsze i nowsze: Sebastjana z Felsztyna, Marcina Leopolity, Marcina Paligona, Walentego Gawary-Gutka. Franciszka Liliusa, Bartłomieja Pękiela, Jacka Różyckiego, Władysława Leszczyńskiego, a przedewszystkiem wokalne i wokalno-instrumentalne dzieła Gorczyckiego. Ale nawet mniejsi polscy kompozytorowie przychodzili do głosu (z wieku XVII i XVIII). Wskazując zaś na ten polski program produkcji kapel wawelskich, nie czynimy tego na domysł, ale na tej podstawie, że kopje tych dzieł w całości wykazują ich użycie w I połowie XVIII wieku, do czego przyczynił się głównie kapelmistrz roranckí, który również w r. 1739 objął

[11]) Por. „Muzykę kościelną", r. II (1927), str. 82—83 i 104—105 (i odbitkę).

[12]) Por. mój artykuł p. t. O kulcie Palestriny w dawnym Krakowie, w „Przeglądzie muzycznym", Poznań 1926, z. 23 i 24.

rządy kapeli roranckiej i choćby służbowo spotykał się z Maxylewiczem. Mowa jest o X. Józefie Tadeuszu Benedykcie Pękalskim[13]). Był to znakomity kontrapunkcista, autor rękopiśmiennego wielkiego traktatu o kontrapunkcie p. t. Discordia concors, i gorący wielbiciel mistrzów XVI i XVII wieku, choć bynajmniej nie stroniący od muzyki nowszej, tak kościelnej jak i instrumentalnej (np. sonat Albinoniego). Wielka mnogość kopij dzieł polskich i obcych z dawniejszych i nowszych czasów pocholzi od niego. Sięgał nie tylko do dzieł Palestriny, ale i Niederlandczyków, wykonując dzieła takich twórców jak Certon, Cadeac, Goudimel, Sermisy, Maillard, Luython, Orlando i Ferdinando di Lasso. Nie ulega wątpliwości, że pod jego rządami kapela rorancka wzniosła się zapewne po raz ostatni na wysoki poziom sprawności, który przedtem rzadko osiągała. Zapewne bez przesady można powiedzieć, iż od Pękalskiego rozpoczyna się w Polsce „renesansowy ruch", wznawiający niespożytej wartości dzieła wielkich mistrzów z epoki absolutnej polifonji, mimo że Pękalski nie zaniedbywał muzyki współczesnej, o ile styl jej był wartościowy jako styl muzyki kościelnej. Coprawda pod jego rękami padały kopje niektórych nowszych dzieł w stylu koncertująco-monodycznym .Pękalski wpisywał na ich niezapisanych stronach głosy utworów dawniejszych (obcych i polskich). On to w swym znakomitym traktacie o kontrapunkcie cytuje przykłady z dzieł klasyków, jako nieprzewyższone wzory czystego stylu kościelnego, którego wielbicielem był równocześnie w Niemczech J. J. Fux, a obok niego wielu muzyków, tak teoretyków jak i praktyków w zakresie katolickiej muzyki kościelnej, co zresztą miało miejsce także nawet w szkole neapolitańskiej, gdy chodziło o utwory a cappella. Ale artystyczny umysł Pękalskiego kazał mu w jego traktacie uwzględnić „exempla varia contrapuncti recentioris, ex authoribus classicis collecta". W takiej to atmosferze działał Maxylewicz. Pod tchnieniem tak wybitnej indywidualności, bogatej w wiedzę i doświadczenie, jak to widzimy u Pękalskiego, musiał Maxylewicz niewątpliwie być dbałym przynajmniej o objektywną wartość techniczną swych utworów, w innych polskich środowiskach zaniedbywaną nawet przez wybitniejsze talenty. Musiał zaś przedewszystkiem uledz tendencji nie tyle archaizowania, ile posługiwania się techniką polifoniczną, przedewszystkiem zaś imitacyjną.

Pod tym samym urokiem działalności, rozwijanej przez Pękalskiego wzrastał talent innego jeszcze muzyka wawelskiego, który również w r. 1739 rozpoczął swe pierwsze kroki na Wawelu. jako mansjonarz. Był to następca Pękalskiego (od r. 1761) i autor mszy posługujących się techniką imita-

[13]) Bliższe szczegóły o Pękalskim znajdujemy w mej pracy p. t. Nowe materjały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu w kaplicy zygmuntowskiej, w „Księdze pamiątkowej ku czci O. Balzera", Lwów 1925 (i odbitka).

cyjną, oraz niewątpliwie dobry znajomy Maxylewicza: X. Maciej Zieleniewicz[14]).

W ten sposób zdołaliśmy podać choć w ogólnych zarysach (z braku szczegółów archiwalnych) atmosferę muzyczną Wawelu w czterdziesych latach XVIII wieku, dotychczas nie zbadaną przez historyków muzyki polskiej wzgl. krakowskiej. Nie była ona bynajmniej czemś nowem i nie polegała na jakichś reakcyjnych tendencjach, ponieważ cechy jej zauważamy już za czasów Gorczyckiego (1698 — 1734), który już z racji swych wokalno-instrumentalnych utworów nie może być uważany za twórcę o tylko retrospektywnym charakterze. Była to natomiast atmosfera dojrzałej kultury muzycznej kościelnej, zdająca sobie sprawę z trwałych wartości muzycznych i z czystości stylu liturgiczno-kościelnego. Był to ten rodzaj krakowskiej kultury, który nie negując rzeczy nowych umiał uledz „czarowi rzeczy dawnych".

W takiem to środowisku tworzył zarówno G. G. Gorczycki, jak i W. Maxylewicz, kompozytor, którego X. Dr. J. Surzyński nazwał nie bez znacznej racji „bratem po duchu ks. Gorczyckiego, tak pod względem silnego i szlachetnego charakteru, jak pod względem talentu kompozytorskiego"[16]).

(Dokończenie nastąpi).

Dr. Ludwik Bronarski (Genewa).

O KILKU REMINISCENCJACH U CHOPINA.

Wyszukiwanie reminiscencyj w dziełach wielkich twórców w celu obniżenia ich wartości jest równie śmieszne i bezcelowe u przeciwników, jak zamykanie na nie oczu albo zaprzeczanie im w najoczywistszych nawet wypadkach u zwolenników danego artysty.

Czasem właśnie prawdziwa wielkość twórcy w szczególnie jasnem ukazuje się nam świetle, gdy spostrzegamy o ile materjał obcy, świadomie lub nieświadomie przejęty, lepiej jest wyzyskany przez mistrza w porównaniu z opracowaniem, jakiego doznał u autora danego pomysłu, — albo gdy widzimy, jak świetnie indywidualność wybitna zasymilować sobie potrafi obce elementy i jak je na swój obraz i podobieństwo kształtować umie.

Niema prawdziwego artysty, któryby w swej twórczości, a przynajmniej w jej początkach, nie wykazywał wpływów obcych, świadczących o przyswajaniu sobie dorobku artystycznego przeszłości i o węzłach łączących go

---

[14]) Bliższe szczegóły o nim przynosi praca wymieniona w uwadze 13.

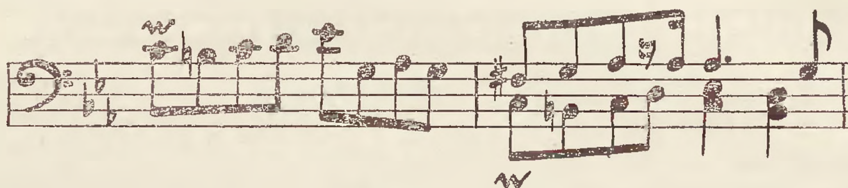
[15]) Muzyka figuralna w kościołach polskich, 1889, str. 31.

z epoką współczesną. Wpływy te uwidaczniają się najsilniej w mniej lub więcej wybitnych, obszernych i częstych „reminiscencjach".

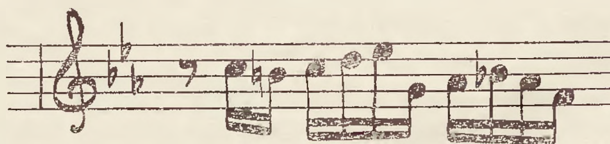
Chopin, stanowiący integralne ogniwo w ewolucji muzyki europejskiej XIX-go wieku, musiał w epoce dojrzewania swego talentu ulegać również pewnym wpływom. Dlatego i w jego dziełach spotykamy reminiscencje. Ponieważ jednak Chopin, jak wiadomo, już niemal w najwcześniejszych swych dziełach okazuje wybitną indywidualność i bardzo silną oryginalność, ponieważ niesłychanie szybko dojrzewa artystycznie — pod tym względem należy Chopin do zupełnie wyjątkowych jednostek w historji sztuki — więc i wpływy postronne przetrawia bardzo prędko i gruntownie, a wszystkie elementy obce, które odpowiadały jego organizacji psychicznej, twórczej, przerabia na własną „nutę", wyciskając na nich swe piętno. Wskutek tego w dziełach jego reminiscencyj z innych kompozytorów jest mało. Tem bardziej jednak interesującą jest rzeczą wykazywać u niego takie zapewne nieświadome zresztą zapożyczania się u innych. Chciałbym więc przytoczyć tutaj kilka takich reminiscencyj, na które — o ile mi wiadomo — dotąd nie zwrócono uwagi.

* * *

Sonata op. 4 zaczyna się motywem, który znajdujemy u Bacha. Istotnie wystarczy porównać pierwsze dwa takty tego młodzieńczego utworu Chopina:



z początkiem 2-ej Inwencji dwugłosowej Bacha:



aby nie mieć żadnej wątpliwości co do pochodzenia pomysłu u Chopina. Tak rysunek melodji, jak i wspólna tonacja[1]), a nadto imitacyjna robota (p. takt 2, 5—6 itp. u Chopina; w Inwencji Bacha temat, którego początek zacytowaliśmy powyżej, występuje po dwu taktach o oktawę niżej,

[1]) Wspólna tonacja jest, jak wiadomo, zawsze „okolicznością obciążającą" w procesach o reminiscencje.

rozpoczynając ścisły kanon[2]), przemawiają za naszem twierdzeniem. Ten cytat, jakby motto umieszczone na wstępie dzieła, jest niejako symbolem i sprawia wrażenie jakgdyby młody kompozytor, wybierając się po raz pierwszy na zdobycie laurów w wielkiej formie klasycznej, rozpoczynał swą wyprawę pod znakiem genjalnego Kantora, i wzywał imienia tego potężnego Patrona muzyki, którego kult, wszczepiony mu od dzieciństwa, Chopin uprawiał przez całe życie. Podobnie i Mickiewicz zaraz w pierwszych wierszach „Pana Tadeusza" przynosi wyraźną reminiscencję z Kochanowskiego (tylko zapewne więcej świadomie).

Również niepodobna przypuścić, aby przypadkowem było podobieństwo, jakie zachodzi między początkiem 4-tej części tejże Sonaty c-moll:



a początkiem „Wanderer-Phantasie" (op. 15) Schuberta:

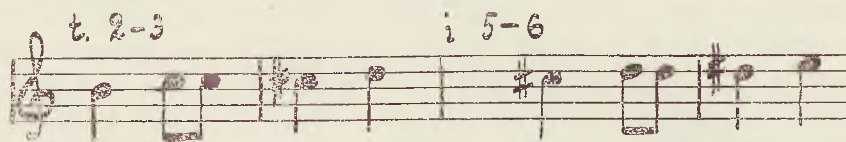


Równoimienne tonacje, podobny rytm (u Chopina mamy alla breve), a nawet pewne rozwinięcia i rozprowadzenia tematu (p. u Schuberta takt 23 nast. w porównaniu z t. 1—8 u Chopina), umieszczenie motywu w lewej ręce (u Chopina t. 9 nast., u Schuberta t. 70 nast.), itp. zdają się wskazy-

---

[2]) Imitacje tego ustępu Sonaty chopinowskiej omówiła dr. Bron. Wójcikówna w swym cennym artykule „O polifonji Chopina", na str. 253—254 3-go zeszytu „Kwartalnika" (rok I). Słusznie stwierdza dr. W. wyraźną „zależność od sposobów tradycyjnych" w polifonji tego ustępu. Jak widzimy, także i materjał jego zaczerpnięty jest z „tradycji". Zaznaczmy jeszcze, że motywika pierwszej części Sonaty c-moll Chopina wykazuje pewne pokrewieństwo z motywiką Mazurka op. 56, Nr. 3, również w c-moll, zwłaszcza w jego głównym temacie (por. pierwszy motyw Sonaty z pierwszym motywem Mazurka, szczególnie w formie, jaką przybiera w t. 12-ym).

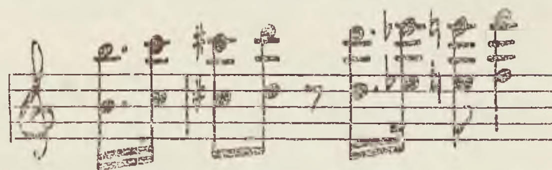
wać na pokrewieństwo genetyczne obu utworów. Możnaby się też zapytać, czy chromatyka tematu schubertowskiego:



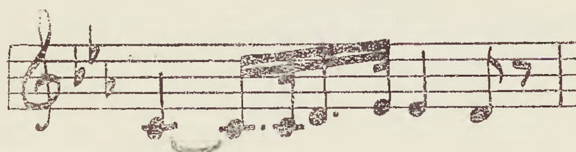
(p. też opartą na warjancie tego tematu część w As-dur, w takcie ¾, gdzie chromatyka szerokie znajduje zastosowanie) nie wpłynęła na ową „tristanowską“ chromatykę 1-ej części Sonaty chopinowskiej, por. n. p. takt 9—10[3]):



Ten chromatyczny trystanowy motyw t. 9 nast. 1-ej części Sonaty op. 4 mógł być poddanym Chopinowi też przez wstęp do Patetycznej Sonaty Beethovena, w tej samej tonacji c-moll utrzymanej, por. t. 7—8:



Jeszcze więcej pokrewieństwa ma rzeczony wstęp z Etjudą rewolucyjną Chopina (op. 10 Nr. 12, również w c-moll). Por. początkowy motyw u Beethovena:



z początkiem tematu u Chopina:



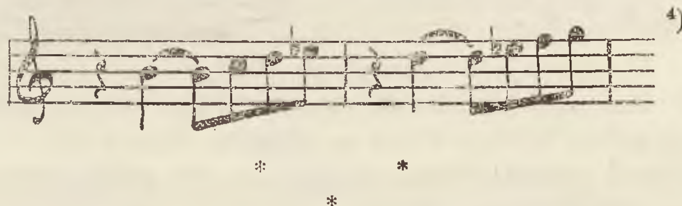
---

[3]) A czy Fantazja f-moll Chopina (p. ustęp Es-dur, t. 109 nast., pod koniec powtórzony w As-dur) nie przypomina wspomnianej powyżej części As-dur w Fantazji Schuberta? A długi unisonowy ustęp w części cis-moll (Cis-dur) dzieła Schuberta czy nie podniecił fantazji Chopina w kierunku stworzenia jego słynnych unisonowych utworów (Prelud es-moll, Finale Sonaty b-moll)?

i cytowany poprzednio motyw beethovenowski z t. 33—35 Etjudy:



Motyw t. 13 — 14 w patetycznym Nokturnie c-moll (op. 48, Nr. 1) Chopina, jakkolwiek nie chromatyczny, może też być przytoczony w tym związku:


[4])

* *

*

W innej dziedzinie inne też działają wpływy. Gdzie patos i „rewolucyjność" występują, tam wpływ Beethovena jest całkiem naturalny. Co innego, gdy chodzi o utwory taneczne, czy poematy w formie tańca. Tam znowu łatwo o reminiscencje z kompozytora, którego „Invitation à la Valse" była rzeczywiście jakby zaproszeniem i zachętą dla muzyków do tworzenia w jego duchu podobnych utworów. Ale jakkolwiek wspomniana kompozycja K. M. Webera musiała i dla Chopina być podnietą do pisania Walców, to jednak Webera Rondo op. 60 Nr. 8, na cztery ręce [5]) wyraźniejsze zostawiło u niego ślady. Dłuższy ten utwór, pełen werwy i życia, *scherzando* o skocznych, tanecznych rytmach, jest jakby obrazem jakiejś ludowej ta-

---

[4]) Jak trafnie podniósł Leichtentritt (Analyse der Chopin'schen Klavierwerke, Berlin 1922, II 146), zarówno wstęp jak i cała koncepcja Etjudy rewolucyjnej żywo przypomina ostatnią część Appassionaty Beethovena, podobnie jak pokrewny z tą Etjudą Prelud d-moll Chopina przedstawia pewne analogje z początkiem pierwszej części Appassionaty (Leichtentritt, ib., I 175). Mimo to Etjuda c-moll i Prelud d-moll są równie chopinowskiemi, jak Pathétique i Appassionata są nawskroś beethovenowskiemi.

[5]) Chopin chętnie grywał na cztery ręce i uczniom swoim polecał uprawiać ten rodzaj muzyki. Że kompozycje Webera na cztery ręce cieszyły się u niego szczególnemi względami, wnioskować można z tego, iż raz z Nohant pisze do Fontany, aby mu je przysłał z Paryża (p. Hoesick, Chopiniana, t. I, str. 38). Dziwna rzecz, że sam Chopin nie zostawił żadnego utworu na cztery ręce. (Niewydanych przez Chopina Warjacyj na 4 ręce z roku 1827 (Karłowicz, Niewyd. pam., str. 378) nie biorę tu pod uwagę). Może jest to skutkiem indywidualizmu i egotyzmu Chopina, który sprawia, że, aby się swobodnie wypowiadać i być zupełnie sobą, Chopin musiał być na estradzie sam, i który jest może jedną z przyczyn, że jego kompozycje zespołowe są słabsze od „solowych". Chopin jest absolutystą. Jeśli dopuszcza innych do współudziału, to w każdym razie pianista „dominuje" nad nimi. Ale do podziału władzy nad *klawjaturą* nigdy już Chopin nie dał się nakłonić. Raz jedyny przybrał do pomocy drugiego pianistę, ale też wtedy umieścił go przy drugim fortepianie (Rondo, op. 73).

necznej zabawy. Pod koniec ustawanie ruchu, ropraszanie się par tańczących, uciszanie się zgiełku bardzo trafnie wyrażone są w muzyce. I tutaj dopatrywać się można podobieństwa z kodą Walca As-dur Chopina, op. 34 Nr. 1, a jeszcze więcej Walca F-dur, op. 34 Nr. 3, gdzie nawet motyw jest bardzo pokrewny:

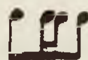


Tylko że u Chopina te zakończenia są subtelniejsze i więcej eleganckie, jak przystało na milieu, którego Walce są odbiciem. Zresztą już i w pierwszym wydanym przez Chopina Walcu (Es-dur, op. 18) znajdujemy jakby echa tego Ronda weberowskiego. Motyw



u Chopina jest wyraźną reminiscencją podobnego motywu w hemioljach u Webera:

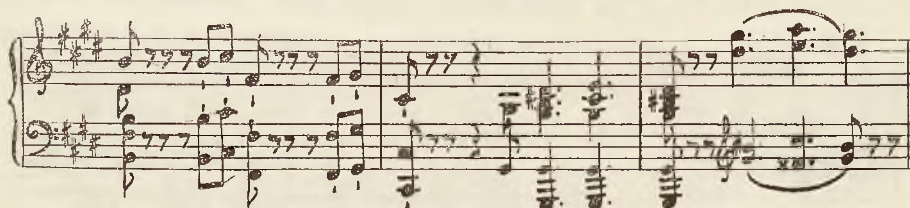


a i częsty rytm  Webera wpłynął może na bardzo wydatne użycie rytmu  w rzeczonym Walcu Chopina. Zbyteczna dodawać, że nie ujmuje to wcale oryginalności utworowi.

* *
*

O wpływie, jaki Weber wywarł na Chopina, mówią wszyscy historycy i krytycy stylu chopinowskiego, ograniczając się coprawda najczęściej do ogólników, a rzadko popierając swe twierdzenia konkretnemi przykładami.

Mniej się natomiast mówi o wpływie Rossiniego. Wiemy, że Chopin już w młodzieńczych latach zapoznał się z kilku operami włoskiego mistrza, który i w Warszawie był podówczas ulubieńcem publiczności; wiemy, że w swoim „pożegnalnym" Polonezie b-moll z 1826 r. użył Chopin w triu — świadomie i celowo zresztą — melodji z opery Rossiniego „Sroka złodziej"; przypuszczać możemy, że do napisania Tarantelli dał Chopinowi impuls utwór Rossiniego o podobnym charakterze; jeszcze pewniejszem jest, że melodje „Łabędzia z Pesaro" wpłynęły w pewnej mierze na „włoskie" zabarwienie melosu chopinowskiego. Ale jeśli o konkretne reminiscencje chodzi, to może jeszcze niejedno odkrycie pozostaje do zrobienia. Jako przyczynek w tej mierze niech posłuży następujące zestawienie. W „Wilhelmie Tellu" Rossiniego spotykamy w tercecie aktu II-go ustęp:



Początek wstępu do Ronda w Koncercie e-moll Chopina:



wykazuje tak frapujące podobieństwo z tym ustępem „Tella", że przypadkowe „spotkanie" jest tu prawie wykluczonem, zwłaszcza że i tonacja w obu wypadkach jest ta sama. „Wilhelma Tella" słyszał Chopin po raz pierwszy, jak się zdaje, w Wiedniu, w grudniu 1830 r. (Hoesick, Chopin, I 285), Koncert e-moll zaś grał już na swoim pożegnalnym koncercie przed opuszczeniem Warszawy [6]). Jest jednak prawdopodobnem, że Chopin znał operę Rossiniego z lektury; możliwe też, że wspomniany wstęp do Ronda dodał dopiero później (Koncert ukazał się w 1833 r.), po usłyszeniu opery.

Echa z „Wilhelma Tella" spotykamy jeszcze w jednym utworze Chopina, i to nawet z późniejszej epoki jego twórczości. Chodzi tu o Scherzo op. 54, wydane w 1843 r. Przejście od środkowej części do repryzy, oparte na dominancie H jako nucie stałej, przynosi po wielkiej gradacji i ruchliwych figurach stopniowe uspokojenie i uciszenie, przygotowując powrót

---

[6]) Było to 11-go października 1830-go roku. Na koncercie tym wykonano uwerturę z „Wilhelma Tella" (Hoesick, Chopin, I, 269 nast.).

pogodnego, wesołego tematu głównego. Ostatnie takty przed repryzą są takie:



Cały wspomniany ustęp żywo przypomina przejście od ilustracji burzy do pastoralnego epizodu w uwerturze „Wilhelma Tella“. Zupełnie podobny jest nastrój tej części uwertury (uspakajanie się wzburzonych elementów, rozjaśnianie się horyzontu), podobne są też środki techniczne: pedał na dominancie H, trylery i chromatycznie schodzące nuty w basie:



Wyszukiwanie i konstatowanie reminiscencyj nigdy nie będzie najwyższem zadaniem historyków sztuki. Ale zachowa zawsze swoją użyteczność, z jednej strony dostarczając materjałów dla badań nad psychologją twórczości wogóle, a danej jednostki w szczególności, — z drugiej strony zaś wykazując filjację danego twórcy i jego dzieł. Co się tyczy Chopina, to sensacyjnych odkryć w tej dziedzinie oczekiwać nie należy. Ale jakiekolwiek reminiscencje w jego dziełach wykazać jeszcze będzie można, to niema obawy, aby one mogły obniżyć czyto jego wielkość czyto jego oryginalność. Będą mogły jednak sprecyzować te wpływy, o których dotąd zbyt często mówi się w sposób ogólnikowy tylko i nieokreślony.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów).

O HARMONICE KLAUDJUSZA ACHILLESA DEBUSSY'EGO W PIERWSZYM OKRESIE JEGO TWÓRCZOSCI*).

Przedmiotem niniejszej pracy są harmoniczne cechy dzieł Debussy'ego z lat *1876 — 1901,* a więc z okresu sięgającego do chwili ukazania się „Pe-

*) Praca ta jest znacznym skrótem dysertacji doktorskiej (Lwów 1929), w którym dla braku miejsca ilość omówionych przykładów nutowych musiała uledz redukcji ze 123 na 11. Dla tych samych powodów niemożliwością było przedłożenie kompletnej bibljografji przedmiotu, obejmującej 104 dzieła.

leasa i Melisandy". Okres ten ustaliliśmy jako pierwszą epokę twórczości Debussy'ego, w której zarysowujące się od pierwszej chwili pewne charakterystyczne dla późniejszych lat znamiona jego harmoniki kiełkują i rozwijają się aż do ustalenia się w „Nokturnach" orkiestrowych, w formie sprecyzowanej jako typ harmoniki impresjonistycznej.

Dla ustalenia porządku genetycznego niemałą trudność przedstawiała niemożność ustalenia chronologji dat powstania poszczególnych kompozycyj. W biografjach Debussy'ego nie znajdujemy wskazówek w tym kierunku, posiadamy tylko daty ukazania się tych kompozycyj w druku. Daty te, jak wykazała analiza, niezawsze są jednoczesne z datą ich powstania. Wobec jednak niemożliwości stwierdzenia tych faktów nie pozostawało nic innego, jak przyjąć katalog podany w biografji *Ch. Koechlina* [1]), jako najkompletniejszy ze wszystkich. Katalog ten przedstawia się w I okresie twórczości Debussy'ego jak następuje:

1876. „Nuit d'étoiles", pieśń do tekstu T. de Banville'a.
1878. „Beau Soir", pieśń do tekstu P. Bourgeta.
1878. „Fleur des blés", pieśń do tekstu Giroda.
1880. „Romance", pieśń do tekstu Bourgeta.
1880. „Paysage sentimental", pieśń do tekstu Bourgeta.
1880. „La belle au bois dormant", pieśń do tekstu V. Hyspa.
1882—1884. „Pierrot", pieśń do tekstu T. de Banville'a; „Apparition", pieśń do tekstu S. Mallarmé; „Pantomine", pieśń do tekstu Verlaine'a; „Clair de lune", pieśń do tekstu Verlaine'a.
1884. „L'Enfant prodigue", kantata na sola, chóry i orkiestrę.
1886. „Le Printemps", suita symfoniczna.
1887. „La Damoiselle élue", kantata na sola, chóry żeńskie i ork., do tekstu D.-G. Rosettiego.
1887. „Voici que le printemps", pieśń do tekstu Bourgeta.
1887. „Les cloches", pieśń do tekstu Bourgeta.
1888. „Ariettes oubliées", pieśni do tekstów Verlaine'a („C'est l'extase", „Il pleure dans mon coeur", „L'ombre des arbres", „Chevaux de bois", „Green", „Spleen").
1888. „Arabesques" (Nr. 1—2) na fortepian.
1890. „Suite bergamasque" („Prélude", „Menuet", „Clair de lune", „Passepied") na fortepian.
1890. „Rêverie" na fortepian.
1890. „Ballade" na fortepian.
1890. „Danse" na fortepian.
1890. „Valse romantique" na fortepian.
1890. „Mazurka" na fortepian.
1890. „Nocturne" na fortepian.
1890. „Cinq poémes de Baudelaire" („Le Balcon", „Harmonie du soir", „Le jet d'eau", „Recueillement", „La mort des amants"), pieśni.
1890. „Les Angelus", pieśń do tekstu G. Le Roy.
1890. „La mer est plus belle", pieśń do tekstu Verlaine'a.
1890. „Le son du cor s'afflige", pieśń z tekstem Verlaine'a.

[1]) Paryż 1927, H. Laurens.

1890. „L'échelonnement des haies", pieśń do tekstu Verlaine'a.

1890. „Mandoline", pieśń z tekstem Verlaine'a.

1891. „Marche écossaise" na fortepian na 4 ręce.

1892. „Fêtes galantes", pieśni do tekstów Verlaine'a („En sourdine", „Fantoches", „Clair de lune").

1892. „Prélude à l'après-midi d'un faune", ekloga na orkiestrę według poematu S. Mallarmé.

1893. Kwartet smyczkowy g-moll.

1894. „Petite suite" na fortepian na 4 ręce.

1894. „Proses lyriques", pieśni do własnych tekstów („De rêve", „De grève", „De fleurs", „De soir").

1898. „Trois chansons de Bilitis", pieśni do tekstów Louys'a („La flûte de Pan", „La chevelure", „Le tombeau de Naiades").

1898. „Trois nocturnes" („Nuages", „Fêtes", „Sirènes"), trzy utwory orkiestrowe, nr. 3 z udziałem chóru żeńskiego.

Katalog ten obejmuje więc 40 dzieł, nie licząc kilku dzieł z lat 1880 — 1886, jak „Caprice" i parę pieśni do tekstów Bourgeta, oraz poematu symfonicznego „Almanzor" (według poematu H. Heinego), które wogóle nie ukazały się w druku.

Założenia teoretyczne, stanowiące podstawę analizy opisowej niniejszego materjału, streszczają się w zasadach harmoniki funkcyjnej *H. Riemanna*, jako ściśle temu materjałowi odpowiadających. Dopóki bowiem nie dadzą się w nim wykryć jakieś nowe prawa, nawet negacja tego systemu nie dowodzi niczego innego, jak przyjęcia go za punkt wyjścia. Fakt ten nie wyklucza zresztą, że w ciągu analizy okazała się potrzeba rozszerzenia systemu *Riemanna* niejednem pojęciem, zaczerpniętem z nowszej teorji harmonji lub nawet stworzenia pewnych nowych kryterjów, przez tę teorję dotąd nieuwzględnionych, tam, gdzie chodziło o sprecyzowanie specyficznych elementów techniki impresjonistycznej. W zakresie nowszej teorji zostały tu w pierwszym rzędzie uwzględnione prace *Grabnera* („Die Funktionstheorie Hugo Riemann's), *Capellena* („Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre"), *Mersmanna* („Angewandte Musikästhetik"), *Hulla* („Modern harmony"), *Kurtha* („Romantische Harmonik"), *Erpfa* („Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik") i *Schönberga* („Harmonielehre").



„Cała droga do Debussy'ego prowadzi poprzez Wagnera, jakkolwiek jego ustosunkowanie się d osztuki miało właśnie za cel wyzwolenie się z pod wpływu Wagnera" — pisze *Kurth* w swem dziele o harmonice romantycznej [2]). Słowa te określają prawie bez reszty genezę i charakter harmoniki Debussy'ego.

W odniesieniu do f o r m y a k o r d u jest postawa Debussy'ego w pierw-

[2]) Romantische Harmonik, Berno-Lipsk 1920, str. 351.

szych dziełach wybitnie konserwatywna, bo sięgająca zrazu wstecz nawet poza Wagnera, dopiero z biegiem czasu rozwijając się wmyśl zasad wagnerowskiej techniki nadbudowy tercjami. Ta nadbudowa odbywa się przez przenoszenie formy czerodźwięku septymowego na inne stopnie skali, zrazu djatonicznej, później chromatycznej. Uderzające jest przytem u kompozytora, którego późniejszą atmosferę harmoniczną określił trafnie jeden z historyków francuskich jako „królestwo nony" [3]), ogromnie oszczędne użycie akordu nonowego, który poza kadencją pojawia się rzadko nawet na dominancie. Natomiast użycie akordu neapolitańskiego nietylko w formie trójdźwięku w formie zasadniczej na sposób romantyków, ale także w formie akordu kwartsekstowego i czterodźwięku septymowego, pokrywającego się z formą akordu D^7, jest już wcześnie momentem, wskazującym drogi przyszłego rozwoju (np. I wersja „Clair de Lune", takty 5 — 12 i zakończenie). Zrazu nie wykracza też akord Debussy'ego zasadniczo poza czwartą tercję w górę, zestawiając często obok siebie współbrzmienia, których postać zmienia tylko przez operowanie tercjami, stanowiącemi ostatnie ich ogniwa akordowe w górze lub w dole.

Na specjalną uwagę zasługuje od pierwszej chwili p r o c e s a l t e r a c y j n y. Pomijając fakt, że w stosunku do intesywnego procesu alteracyjnego u późniejszego Wagnera, forma akordu Debussy'ego jest obecnie i pod tym względem dużo prostsza, idzie tu proces alteracyjny od pierwszej chwili inną zupełnie drogą. Podczas gdy u Wagnera zmiana alteracyjna łączy się przeważnie z linearnem prowadzeniem głosów, uwarunkowanem stworzeniem nowej nuty prowadzącej [4]), u Debussy'ego jest ona raczej dowolną zmianą barwy wrażenia dźwiękowego bez względu na prowadzenie głosów, często w związku z tekstem (np. „Apparition", takty 47 — 50) [5]). To samo dotyczy nut zamiennych i przejściowych i innych nut dyssonujących w akordzie, zwłaszcza, gdy występują równocześnie z tonem akordowym we współbrzmieniu sekundowem; ich walory barwno-dźwiękowe stają się wówczas zupełnie wyraźne.

---

[3]) *Romain Rolland,* Musiciens d'aujourd'hui (tłom. niemieckie, 1925, str. 265). W tym duchu należałoby też zmodyfikować twierdzenie A. *Weissmanna,* w „Die Musik in der Weltkrise" (Stuttgart—Berlin, 1922, str. 170), jakoby punktem wyjścia harmoniki Debussy'ego był akord nonowy w formie stworzonej przez Wagnera. Twierdzenie to jest słuszne tylko w odniesieniu do sprecyzowanej już techniki impresjonistycznej Debussy'ego, nigdy zaś w stosunku do jej fazy początkowej.

[4]) *Kurth,* Romantische Harmonik, str. 165 i nast.

[5]) W zupełnej sprzeczności z faktycznym stanem rzeczy pozostaje twierdzenie *L. Fabiana* („Claude A. Debussy", str. 26), jakoby jednym z charakterystycznych rysów harmoniki Debussy'ego było wydobycie nieznanych dotąd efektów z akordów przez zużytkowanie „ukrytej w nich dynamiki dźwięku". Tylko *Kurth* (op. cit.) akcentuje zmianę całej dynamiki dźwiękowej w impresjoniźmie, objawiającą się w zanikaniu dążenia do rozwiązania dyssonansów.

Jeżeli wszystkie te zmiany przedsięwzięte na zasadniczych formach akordowych, odziedziczonych po romantykach, niejednokrotnie oznaczają raczej pewne cofnięcie się wstecz w stosunku do tychże romantyków, to ostatnia jest głębszej natury i występuje od pierwszej chwili jako zdecydowany czynnik rozluźnienia jedności tonalnej. Polega ona nie na komplikowaniu formy akordowej, jak to ma miejsce u większości kompozytorów doby powagnerowskiej, ale przeciwnie na jej z d e k o m p l e t o w a n i u poza formę trójdźwięku jako podstawową formę harmoniki funkcyjnej. Postępowanie to polega na wyzyskaniu utajonej w pojedyńczych tonach harmoniki, oraz na suggerowaniu im zmiennej roli różnych części składowych w różnych funkcjach i formach akordowych, nietylko w obrębie jednej, ale nawet kilku tonacyj. Zjawisko to, mające swe uzasadnienie w fenomenie t. zw. tonów „harmonicznych", wyzyskane jest w romantyce dla celów modulacyjnych; u Debussy'ego staje w służbie innych celów, stąd różny zupełnie sposób postępowania. Chodzi tu o wyznaczenie akordowi roli dwu- lub nawet kilkoznacznej w stosunkach harmonicznych danego ustępu. Najprostszym sposobem osiągnięcia takiego efektu jest rozpoczęcie trójdźwiękiem bez tercji (np. „L'enfant prodigue", takt 1 — 5:



gdzie trójdźwięk III st. jako zastępczy *T* w *H-dur* pojawiający się ustawicznie bez tercji pozostawia słuchacza w niepewności co do rodzaju skali dur czy moll i co do rodzaju tonacji, tem więcej, że towarzyszący mu w innych głosach motyw melodyjny potęguje jeszcze to wrażenie niepewności, oscylując między dwoma w danej chwili równie możliwemi do przyjęcia interpretacjami, jako fragment skali *H-dur* i frygijskiej na *dis*. Dopiero w dalszym ciągu wyjaśnia się ów trójdźwięk pusty na *dis* jako III st. *H-dur*. Tu zaliczyć też należy ustępy, redukujące harmonikę trzy- i cztero-głosową do jednogłosowości i pozostawiające nas wskutek tego w niepewności co do ich interpretacji harmonicznej (np. początek „Pantomime", takt 1 — 10, gdzie jakakolwiek jasno określona projekcja treści harmonicznej jest zrazu niemożliwa, tem więcej, że tonacja zasadnicza, wyjaśniająca się później jako *E-dur*, zmieniona jest alteracjami prawie nie do poznania).

Co się tyczy techniki p o ł ą c z e ń a k o r d o w y c h i s t o s u n k ó w t o n a c y j n y c h panujących wewnątrz utworu, to początkowe utwory Debussy'ego opierają się na typie tonalności romantycznej w znaczeniu spre-

cyzowanem przez *Erpfa* w jego pracy „Studien zur Harmonie- und Klang-Technik der neueren Musik". Typ ten powstał z typu tonalności klasycznej. którego prawa, ogólne znane z definicji harmoniki *Riemanna* [6]), rozluźniają się tu punkt za punktem przez zużytkowanie prawa pokrewieństwa tercjowego i równoimienności, przez wtrącanie akordów i partyj akordów obcych, przez unikanie kadencyj, spotęgowanie tempa i zmianę typu modulacyj, działanie barwą pojedyńczych tonacyj i coraz dalej postępującą dążność pojedyńczych akordów do usamodzielnienia się w stosunku do centrum i przez wzmożone działanie środków formalnych. Olbrzymia przewaga w użyciu pokrewieństwa tercjowego jest charakterystyczną dla późniejszych celów impresjonizmu, jako nie akcentująca w połączeniach akordów momentu konstruktywnego i dynamiki dźwięku, ale jego element barwy [7]).

Co się tyczy formy procesu modulacyjnego, zainteresuje nas tu przedewszystkiem typ modulacji skróconej [8]), ważny genetycznie, choć występujący zrazu tylko sporadycznie. Inne, odbywające się bądź drogą bezpośrednią, bądź pośrednią, nie wychodzą poza środki stworzone przez romantyków. Natomiast położenie obok siebie elementów dwóch różnych tonacyj prowadzi już w prostej linji do zerwania związku, na razie jeszcze chwilowego, z centrum tonalnem. Jako przykład cytujemy czołowy ustęp pieśni „Beau soir" (takty 1—12):



[6]) *Riemann,* Handbuch der Harmonielehre ,str. 214.

[7]) Już *Mersmann* zauważył w „Angewandte Musik-Ästhetik" (str. 210), że między pokrewieństwem kwintowem a tercjowem zachodzi różnica nie ilościowa, lecz jakościowa

[8]) Termin ten przyjmuję za *Pieperem* który w „Praktischer Leitfaden der Modulationslehre" (str. 35) w ten sposób określa postępowanie, polegające na bezpośredniem

Mamy tu początek trójdźwiękami, których nuty zasadnicze pozostają do siebie w stosunku tercjowym i kwintowym. Ujęcie tego stosunku jako wtrącenie do *E-dur* elementów tercjowo jej pokrewnych, nie odpowiadałoby tu istocie rzeczy. Sama bowiem zasadnicza tonacja *E-dur* jest tu zaledwo zaznaczona znakami przykluczowymi oraz rozpoczynającym trójdźwiękiem tonicznym, co więcej — w ciągu całego trwania utworu obce elementy, należące do jej kręgu tonacyjnego przeważają nad nią samą. Trójdźwięk *E-dur* jako *T* poprzedzona swą dominantą pojawia się tylko raz jeden w przeciągu całego utworu; poza tem znajdujemy albo trójdźwięk *E-dur* w otoczeniu akordów nierodzimych, albo samą jego dominatę w zestawieniu: II st. w zast. S — D^7 — II st. w zast. S *E-dur*, gdzie ten II st. w zast. S po silnie zaznaczonej poprzednio dominancie z *fis-moll* suggeruje interpretację dwuznaczną: II st. zast. S w *E-dur* czy T w *fis-moll?* Mamy tu więc postępowanie, określone terminem „skróconej modulacji", doprowadzone już do dalszych konsekwencyj, w którem nie można już mówić o modulacji jako takiej, ale o łączeniu ze sobą, a raczej położeniu obok siebie elementów dwóch tonacyj, wobec którego pojęcie dawniejszej tonacji nawet w znaczeniu romantycznem, uledz musi daleko idącej modyfikacji.

W przeciwieństwie do tego kompozycje o silnie jeszcze zaznaczonem poczuciu funkcyjności wprowadzają często najprostszą, klasyczną formę kadencji doskonałej, i to nietylko w miejscach metrycznie eksponowanych, ale i w środku utworu. Końcowe kadencje plagalne bywają nierzadko miejscem stosowania efektów barwno-dźwiękowych przez cieniowanie tej samej funkcji alteracjami i zmianą jej stopni zastępczych, przyczem zmiany te idą niekiedy tak daleko, że interpretacja formuły kadencjonującej musi ulegać znacznym wahaniom.

Te same zasady, które kierują ustosunkowaniem do siebie większych partyj dźwiękowych, dadzą się zaobserwować i w przeniesieniu na mniejsze grupy. Zamiast zmiany funkcji za każdem lub niemal każdem nowem współbrzmieniem mamy u Debussy'ego dłuższe zatrzymywanie się w obrębie tej samej funkcji jako świadome wstrzymywanie ruchu z równoczesnem akcentowaniem efektów światłocienia. Najprostszym przykładem takiego efektu jest otoczenie toniki jej stopniami zastępczymi, co daje wrażenie przedłużenia działania funkcji tej ostatniej, lub bezpośrednie zestawianie obok siebie tych samych trójdźwięków z małą i wielką tercją, oba znane zresztą z harmonki romantycznej. Komplikują się one przez dołączenie zmian formy akordu, alteracyj, wreszcie przez przeniesienie efektu następstwa na efekt równoczesności przez sumowanie różnych form tej samej funkcji na nucie pedałowej lub bez niej, nierzadko w połączeniu z czynnikami natury

---

ustawianiu obok siebie tonik dwóch różnych tonacyj z opuszczeniem zwykłych akordów, pośredniczących w procesie modulacyjnym.

formalnej. Przykłady tego rodzaju techniki znajdujemy już w pierwszych pieśniach, jak „Nuit d'étoiles" t. 1—11 i 71—78), „Fleur de blés" (t. 1—4 i 17—20), „Paysage sentimental", „Apparition" (t. 53—57 i kadencja końcowa).

Kierunek zdążający do wydobycia z harmoniki przedewszystkiem elementu **barwy** zaznacza się u Debussy'ego już od pierwszych utworów jeszcze w inny sposób, mianowicie w dążeniu do stworzenia środkami czysto harmonicznymi pewnego momentu formalnego, który wynagrodziłby mniejszą spoistość konstruktywną. Mamy tu na myśli pewne współbrzmienia użyte jako **współbrzmienia przewodnie** w znaczeniu Wagnera[9]), które u Debussy'ego rozrastają się z pojedyńczych współbrzmień w grupy akordowe. I tak w pieśni „Nuit d'étoiles" grupę taką stanowi akompanjament refrenu jako ustęp oparty na tonice i cieniujący ją jej stopniami zastępczymi bądź w następstwie czasowem, bądź we współbrzmieniu. W kompozycji ściśle funkcyjnej refren ten zwraca na siebie uwagę. Podobny efekt wyzyskany jest w „Fleurs des blés" i „Paysage sentimental". Cieniowanie treścią harmoniczną ukrytą w motywie melodyjnym przewodnim uzyskuje kompozytor przez każdorazowo inną harmonizację („Romance"), w innych wypadkach specyficzne zabarwienie harmoniki całości wychodzi od chromatyki („Pantomime"), lub od partyj akordowych afunkcyjnych („Apparition"), lub wreszcie od **skali obcej djatonice**[10]). Te ostatnie stosowane są narazie tylko na krótki przeciąg czasu, w poszczególnych ustępach kompozycyj, opartych na skali djatonicznej. Skala całotonowa, tak charakterystyczna dla późniejszej harmoniki Debussy'ego, nie pojawia się jeszcze wogóle poza krótkimi fragmentami, zaś skale kościelne wprowadzane są w dwojaki sposób: 1. w formie autentycznej, w samej melodyce lub też i w melodyce i w harmonice, 2. albo przez użycie środków djatonicznych, zdolnych wywołać złudzenie tonalności obcej. W obu wypadkach przeniknięcie ich elementami ściśle djatonicznymi jest tak silne, że niejednokrotnie trudno jest przeprowadzić dokładne rozgraniczenie. Przykładem autentycznej skali kościelnej jest „Cortège" i „Air de danse" z kantaty „L'Enfant prodigue" (takty 131—219), gdzie znajdujemy w bezpośredniem następstwie użytą skalę djatoniczną dorycką na *cis* i całotonową, podczas gdy inne ustępy wahają się pomiędzy *H-dur* i frygijską gamą na *dis*. Przykład ten dowodzi, że zboczenia od tonalności djatonicznej na rzecz tonal-

[9]) Mamy tu na myśli znaczenie pewnego współbrzmienia dla harmoniki całości w formie określonej przez *Kurtha* („Romantische Harmonik") i w typie reprezentowanym n. p. przez t. zw. akord trystanowski.

[10]) Z biografów dotychczasowych Debussy'ego tylko *Fabian* („Cl. Debussy und sein Werk", str. 27) i *Chennevière* („Cl. Debussy et son oeuvre", str. 22) poruszyli tę kwestję, choć zupełnie ogólnikowo. Podnoszą oni jako nowość specyficzną „atmosferę harmoniczną" danej kompozycji; żaden z nich jednak nie mówi bliżej, na czem ona polega.

ności obcej nie są u Debussy'ego rewolucją, lecz tylko zupełnie naturalną ewolucją, przygotowaną w romantyźmie. Odnosi się to w pierwszym rzędzie do skali całotonowej: współbrzmienia towarzyszące jej fragmentowi melodyjnemu są współbrzmieniami znanemi z djatoniki (trójdźwięk i czterodźwięk D^7 z alterowaną w obu wypadkach kwintą[11]), co więcej — spełniają one rolę ściśle funkcyjną. Alteracją dadzą się również wytłómaczyć fragmenty skal kościelnych w formie stosowanej obecnie tak, iż wszelkie środki stylizacji harmonicznej, nawet o ile pokrywają się z jej formą autentyczną, znajdują wytłumaczenie w djatonice.

Prócz modulacji skróconej i akordów różnicujących barwę tej samej funkcji lub tego samego stopnia, punktem w którym rozluźnienie harmoniki funkcyjnej najwcześniej dokonywa się u Debussy'ego, jest dopuszczenie do udziału w architektonice harmonicznej całości współbrzmień, które nie mogą już być określone jako ściśle konstruktywne[12]). Są to: 1. akordy ornamentalne: zamienne, przejściowe, powracające zamienne i prowadzące, 2. występujące gromadnie obce dominanty wtrącone. Akordy ornamentalne wszelakiego rodzaju pojawiają się u Debussy'ego od pierwszej chwili jako współbrzmienia tonalne lub nie. Odrazu przenoszą też efekt następstwa na efekt równoczesności, dając często akord ornamentalny równocześnie z odnośnym akordem konstruktywnym, co komplikuje chwilowo formę akordu. Co się tyczy gromadnie występujących obcych dominant wtrąconych[13]), zjawisko to występuje u Debussy'ego odrazu w formie różnej nieco jakościowo (nietylko ilościowo) od form, znanych z muzyki romantycznej ,oddalając się zasadniczo od idei dawnej modulacji; szereguje ona współbrzmienia dominantowe w odległościach, które nie dadzą się już wytłómaczyć jako odległości pokrewieństw tonalnych, albo przy-

---

[11]) Wypadek ten pozostaje zresztą w zgodzie z twierdzeniem większości teoretyków (*Riemann* „Handbuch der Musikgeschichte" III, *Schönberg* „Harmonielehre" i *Hull* „Modern harmony"), którzy wyprowadzają skalę całotonową genetycznie właśnie z trójdźwięku durowego z alterowaną kwintą, ewentualnie z akordu D^7 z disalterowaną kwintą.

[12]) W dzisiejszej teorji nie znalazłam rozróżnienia pojęcia akordów konstruktywnych i niekonstruktywnych. Natomiast pojęcie akordów „ornamentalnych" sprecyzował A. Vinée („Principes du système musical et de l'harmonie", str. 253), Krehl (Harmonielehre, II, str. 120) i Blessinger („Musikalische Probleme der Gegenwart", str. 114), jako analogję pojęcia nut ornamentalnych. Wchodzą tu w rachubę akordy zamienne i przejściowe. Pojęcie to rozszerzamy wciągnięciem w zakres akordów ornamentalnych: akordów powracających zamiennych i prowadzących. Te ostatnie powstały z wprowadzenia swobodnych nut zamiennych chromatycznych do kilku tonów tego samego akordu. O ile składają się one z nut prowadzących do wszystkich tonów akordu, wówczas pokrywają się z pojęciem chromatycznych akordów zamiennych.

[13]) Pojęcie wtrąconych obcych akordów dominantowych jest rozszerzeniem pojęcia pośrednich dominant Riemanna („Handbuch der Harmonielehre", str. 120, nazywa je „Zwischendominanten").

najmniej jako pokrewieństwa tak oddalone, że wrażenie to zatraca się prawie zupełnie. Za przykład posłużyć może ustęp z pieśni „Apparition" (t. 10—13):



Po kadencji w *D-dur* następuje szereg akordów dominantowych z tonacyj: *H, B, A, F, G,* — poczem przejście chromatyczno-enharmoniczne do *Ges-dur* jako tonacji zasadniczej. Wobec prostej naogół formy trójdźwięku na stopniach pobocznych tego ustępu z zachowaniem formy czterodźwięku septymowego prawie wyłącznie tylko dla *D* i *S* [14]), akordem tym trudno przypisać jakąkolwiek inną funkcję, jak dominantową. Pokrewieńswo ich z tonacją *D-dur* po części jeszcze istnieje, po części już jest tak odległe, że nie dochodzi do świadomości słuchacza. Wobec tego musimy te akordy uznać za szereg dominant wtrąconych na skali chromatycznej, która jedynie tłómaczy tu odległości półtonu i trytonu. Skala chromatyczna przejawia się zresztą niedwuznacznie i w melodji głosu solowego i zaakcentowana jest równocześnie pochodem półtonami w dół głosu najniższego.

Ustępy tego rodzaju, będące u Debussy'ego zrazu tylko wyjątkami, stoją już na pograniczu funkcyjności, zatrzymując charakter funkcji dominantowej, który jednak już tylko podświadomie, niejako z nawyku w nie projektujemy. W rzeczywistości, jako wyrwane ze zwykłych związków kadencjonujących, w których się dotąd pojawiały, są już pozbawione dawnego znaczenia.

Jako inne momenty przyczyniające się do rozluźnienia tonalności, wymieniamy znane już z harmoniki wagnerowskiej [15]) u n i k a n i e t o n i k i w ustępach funkcyjnych. W przeniesieniu na większe partje dźwiękowe dzieje się to albo przez zastąpienie tonacji zasadniczej jej kręgiem tonacyjnym (n. p. „La belle au bois dormant") albo przez wprowadzenie t. zw.

---

[14]) Dla braku miejsca będziemy odtąd używać skrótów: *T* dla toniki, *S* dla subdominaty, *D* dla dominaty, z włączeniem — o ile to ze względów typograficznych jest możliwe — znaków R i e m a n n a dla akordów zastępczych.

[15]) K u r t h, Romantische Harmonik. str. 280 i nast.

szeregów afunkcyjnych[16]), t. zn. następstw akordów, pozbawionych już wszelkiego związku bądź z tonacją zasadniczą jako centrum tonalnem, bądź nawet z pewną grupą akordów, w stosunku do tego centrum usamodzielnioną, poprzedzającą bezpośrednio szereg afunkcyjny. Wśród pierwszych „opusów“ szeregi afunkcyjne pojawiają się jeszcze tylko wyjątkowo. Takim wyjątkiem jest ustęp z „Apparition“ (takt 3—9):

* IV.



W kompozycji tej harmonika części środkowej utrzymana jest funkcyjnie, natomiast we wstępie i ustępie końcowym wykazuje wyraźną dążność do zatarcia charakteru funkcyjnego, bądź przez postawienie w miejsce elementów konstruktywnych zasady cieniowania barwy dźwięku (t.1—4 i 54 — 59), bądź też przez zestawianie akordów D^7, pozbawionych pokrewień-

[16]) Z teoretyków, zajmujących się nowszą muzyką, jeden tylko Erpf („Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik“, str. 36) przyjmuje pojęcie szeregów afunkcyjnych, które jednak różni się od wyżej określonego. Według Erpfa szeregi afunkcyjne („Klangketten“) wykazują zasadniczo pomiędzy sobą wzajemny stosunek pokrewieństwa tonalnego, pozbawione są tylko związku centralnego z toniką. W przeciwieństwie do tego uważamy takie grupy akordów, których pojedyncze człony wykazują wyraźne pokrewieństwo tonalne pomiędzy sobą, za wychylenia modulacyjne w stronę obcych tonacyj, w których to połączeniach moment funkcyjności odgrywa jeszcze zawsze rolę podstawy. Dopiero z chwilą, gdy te pokrewieństwa stają się bardziej oddalone, a zwłaszcza gdy są to pokrewieństwa pozbawione walorów konstruktywnych, lub gdy wogóle przestają istnieć, mówimy o szeregach afunkcyjnych. — Drugim punktem, w którym nasza interpretacja szeregów afunkcyjnych różni się od interpretacji Erpfa, jest zasada ich budowy. Nie można się zgodzić na uzależnienie tego pojęcia od zasady budowy symetrycznej, t. zn. jednakowymi interwałami, ponieważ praktyka muzyczna przeczy tej zasadzie. Szeregi afunkcyjne nie podlegają absolutnie żadnej stałej zasadzie budowy.

stwa funkcyjnego. W powyższym przykładzie występują szeregi afunkcyjne przez zestawienie trójdźwięków: *F-dur, Des-dur, d-moll, B-dur, d-moll* bezpośrednio po sobie (trójdźwięk *B-dur* z dodaniem nut zamiennych i przejściowych). Związek funkcyjny z tonacją zasadniczą *E-dur* jest bardzo odległy, istnieje on tylko w stosunku do pierwszego ogniwa szeregu, którym jest akord neapolitański w *E-dur*. W stosunku do dalszych akordów związek ten już nie stnieje. Następują one po sobie w odległości wielkiej i małej tercji i półtonu chromatycznego, które rozstrzygają o niefunkcyjnym ich charakterze. Ujęcie trójdźwięku *B-dur* jako *S* akordu neapolitańskiego, która to interpretacja mogłaby też wchodzić w rachubę, jest już bardzo odległem pokrewieństwem w stosunku do *E-dur*. Co więcej — dodanie do niego małej septymy, choć tylko zamiennie, suggeruje wrażenie akordu dominantowego, tak, iż staje się on dwuznacznym, a charakter jego funkcyjny jako *S* zaciera się zupełnie. Istnieje tu natomiast zgodnie z zasadą Erpfa związek funkcyjny poszczególnych ogniw tych szeregów pomiędzy sobą: pierwsze z nich odrywałyby rolę *T*, drugi VI st. w zast. *T*, trzeci *S*. Połączenie tego szeregu z ustępami bezpośrednio z nim sąsiadującymi, staje się organiczne przez wyznaczenie pierwszemu i ostatniemu członowi szeregu podwójnej roli w ustępie funkcyjnym i afunkcyjnym równocześnie. W stosunku do grupy poprzedzającej i do toniki tonacji zasadniczej jest ten pierwszy akord szeregu afunkcyjnego akordem neapolitańskim, w stosunku do następnej grupy jest ostatni akord szeregu toniką, która jednak zyskuje stosunek funkcyjny do *Des-dur* jako swego najbliższego centrum dopiero pośrednio, przez dokonywującą się w międzyczasie modulację chromatyczno-enharmoniczną.

W ten sposób powstał u Debussy'ego pierwszy eksperyment ostatecznego zerwania z tradycją. Rzeczą godną zauważenia jest, że połączenie tych akordów między sobą dokonywa się na podstawie nut wspólnych i kroków chromatycznych[17]), oraz że położenie i sposób rozłożenia nut akordowych w górły czas dla tego rodzaju połączeń.

Ważna też rola przypada tu w harmonicznej konstrukcji całości środkom harmoniczno-formalnym, przedewszystkiem progresji. Typ progresji Debussy'ego wychodzi odrazu poza romantyków, a nawet ostatnie dzieła Wagnera. Z jednej strony dzięki tkwiącemu w niej elementowi powtórzenia, jako elementowi ogólnej zasady estetycznej, forma progresji komplikuje się, z drugiej zaś strony ta zasada powtórzenia wyznacza jej w stosunkach harmonicznych, oddalających się coraz bardziej od funk-

[17]) Jest to prawo, które można określić jako połączenie za pomocą minimum ruchu (Brucknera „das Gesetz des nächsten Weges").

nych głosach akompanjamentu oraz ich ruch rytmiczny pozostają przez ca-

cyjności, rolę czynnika, który możnaby określić jako czynnik jednolitości w rozmaitości.

* *
*

Kantata „La Damoiselle élue" (1877) na orkiestrę, chóry żeńskie i sola do tekstu D.—G. Rosettiego przynosi skrystalizowanie się pewnych intencyj harmonicznych, oznaczając postęp w stosunku do dzieł dotychczasowych. Kompozycje grupujące się koło tej kantaty ważne są ze względu na rozgraniczenie inwencji specyficznie wokalnej od czysto instrumentalnej, z których pierwszą możemy czynić prawie bez wyjątku odpowiedzialną za nowatorskie pomysły Debussy'ego w dziedzinie harmoniki. Potwierdza to zresztą a posteriori i sam fakt, że kompozycje wyłącznie wokalne stanowią treść pierwocin twórczych Debussy'ego, wyżej omówionych. Podczas gdy większość wszystkich kompozycyj tej grupy („La Damoiselle", pieśni i utwory fortepianowe do r. 1894, kwartet g-moll i „Prélude à l'aprés-midi d'un faune") opiera się jeszcze na skali djatonicznej, w pewnej ich części już skala chromatyczna jest podstawą.

W kompozycjach zasadniczo djatonicznych struktura akordu pozostaje ta sama, z tą tylko różnicą, że stosunek obu form akordowych, jakiemi są trójdźwięk i czterodźwięk septymowy ulega odwróceniu w stosunku do kompozycyj wyżej omawianych: czterodźwięk jest teraz normalną formą akordu, zaś trójdźwięk służy tylko celom stylizacji. Na dowód tego twierdzenia przytoczymy stosunek obu form akordowych w „Damoiselle", gdzie pochody trójdźwięków znajdujemy tylko w ustępach, w których kompozytorowi chodziło o wydobycie nastroju mistyki w związku z tekstem, podobnie w pieśni „Chevaux de bois" (z „Paysages belges"), jako pewnego rodzaju prymitywizowanie. Z związku z ogólnym rozwojem formy akordu usamodzielnia się także akord D^9; sporadycznie pojawia się on też już na *S* i II stopniu jako jej zastępczym, wreszcie na tonice i jej stopniach zastępczych. Położenie tonów w akordzie nonowym akcentuje jeszcze nadal strukturę tercjową, tylko wyjątkowo wyzyskana jest możliwość umieszczenia dwóch tonów akordu w interwale sekundy w głosach środkowych (n. p. Kwartet, cz. I, 89—91). Pojawia się też obecnie i akord neapolitański w formie pięciodźwięku nonowego (znowu w formie pokrywającej się z akordem D^9) np. w balladzie fortepianowej t. 32 — 38, gdzie jako w kompozycji wybitnie „funkcyjnej" i opartej w całości na skali djatonicznej niemożliwa była wszelka inna interpretacja tego akordu: por. przykład V.

Zupełnie wyjątkowo usamodzielnia się też akord undecymowy i tercdecymowy, obydwa na *D*, również z silnem zaakcentowaniem struktury tercjowej.

W zjawisku alteracji uderza nas teraz coraz częściej powtarzający się fakt

stosowania tonu alterowanego równocześnie z niealterowanym, wskutek czego powstaje współbrzmienie sekundy, tak ważne dla późniejszego rozwoju harmoniki Debussy'ego („Marche Ecossaise", t. 184 — 186, ale z przeniesieniem tonu alterowanego o oktawę, co łagodzi ostrość brzmienia). Pojawiają się też nuty przejściowe, już nie pojedyńcze, ale stosowane po kilka do jednej nuty akordowej. Analogję ich w przeniesieniu na jedno-



stki dźwiękowe wyższego rzędu stanowią grupy akordów przejściowych, znajdujących swe uzasadnienie dopiero w ostatnim akordzie konstruktywnym. Zupełnego już usamodzielnienia tych nut dowodzi fakt, że stają się one niejednokrotnie podstawą połączeń akordów następujących po sobie jako jedna z ich nut wspólnych. Specjalnością Debussy'ego jest umieszczanie chromatycznych nut zamiennych i przejściowych w głosach skrajnych, przez co powstaje intensywna chromatyka na podłożu djatonicznem. Specjalny typ nut obcych stanowią trójdźwięki *T*, rzadziej *D* lub *S*, z dodaną sekstą lub noną, którym długi okres trwania lub metrycznie eksponowane położenie nadają charakter nie chwilowej, ale trwałej zmiany formy akordu. Moment genetyczny tych współbrzmień, jako akordów z dodaną nutą zamienną niezawsze da się w nich stwierdzić, w każdym jednak razie zdaje się być rzeczą pewną, że podobnie jak wiele innych zjawisk nowszej harmoniki ,są one przeniesieniem w równoczesność faktów danych poprzednio w następstwie czasowem. W postaci najbardziej usamodzielnionej występują one w akordach końcowych, najczęściej w zakończeniach nie wyraźnie kadencjonujących, gdzie zarówno nona, jak i seksta tworzą

zawsze mniej lub bardziej wyraźnie interwał sekundy z jednym z tonów akordu. Współbrzmienie sekundy wprowadza zresztą Debussy coraz częściej i coraz konsekwentniej ze względu na jego walory dźwiękowe, choćby tylko z okazji użycia przewrotu sekundowego akordów septymowych, które przeważają w stosunku do innych ich przewrotów, lub wyzyskując efekt fałszywej relacji oktawy, na razie jeszcze chwilowo, n. p. w postaci akordu powracającego zamiennego („Clair de lune" ze „Suite bergamasque" t. 20).

W technice połączeń akordowych momenty destruktywne w obrębie dawnej tonalności idą teraz w dwóch zasadniczych kierunkach:

a) w kierunku przeniknięcia coraz silniejszego tonacji zasadniczej elementami innych tonacyj, przeważnie już funkcyjnie z nią nie spokrewnionych, przyczem tonacja zasadnicza odstępuje w coraz większej mierze swe prawa pierwszeństwa na rzecz tych elementów obcych,

b) w kierunku coraz dalej idącego usamodzielnienia partyj niekonstruktywnych, czy to pojedyńczych akordów, czy całych grup akordowych, które z czasem stają na jednym planie z członami konstruktywnymi lub nawet wyrastają znaczeniem ponad te ostatnie. Wyjątek stanowi tu kilka utworów o bardzo prostych stosunkach tonalnych (pieśń „Voici que le printemps", Arabeski, „Rêverie", „Danse", niektóre części „Suite bergamasque").

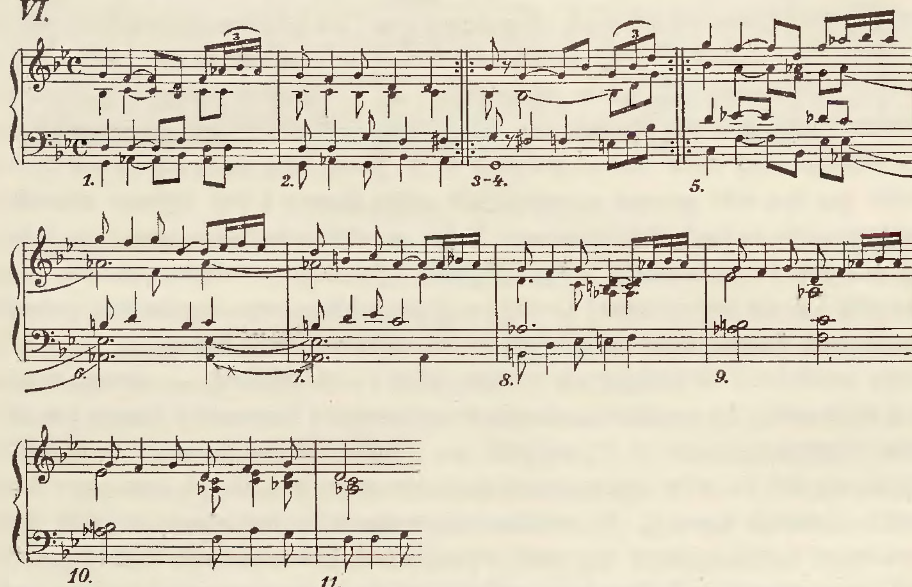
Z pomiędzy tonacyj, których elementy przenikają coraz silniej do elementów tonacji zasadniczej ,wymienimy na pierwszem miejscu tonacje we wszelkiego rodzaju pokrewieństwie tercjowem i tonację równoimienną, a więc te same, które w pierwszych dziełach odegrały najwybitniejszą rolę w stosunkach tonalnych całości, z tą tylko różnicą, że tu operuje kompozytor już nie tonacją jako całością, ale jako bardziej lub mniej wyraźnym jej fragmentami. Jako przykład tej techniki stosowanej już nietylko w mniejszych ale i większych kompozycjach, gdzie gwarancji jednolitości szuka kompozytor na innem polu[18]), wymienimy kwartet *g-moll*. Jego harmonika całości uwarunkowana jest właśnie operowaniem nie jedną, ale dwoma tonacjami w pokrewieństwie tercjowem, mianowicie *g-moll i Es-dur*, a więc — ściśle biorąc — pozbawionemi już związku funkcyjnego. Tę dwoistość tonacji przynosi ze sobą już pierwszy temat części I[19]) : por. przykład VI.

Temat ten zaczyna się toniką *g-moll*, która jednak wobec następującej po niej bezpośrednio *D w Es-dur* może być równie dobrze interpretowana jako

[18]) Mamy tu na myśli w pierwszym rzędzie formę cykliczną kwartetu *g-moll*, gdzie materjał tematyczny wszystkich czterech części zaczerpnięty jest z pierwszego tematu części pierwszej. Ta jednolitość tematyczna, a więc formalna, ma tu wynagrodzić rozluźnienie struktury harmonicznej.

[19]) Względy typograficzne nie pozwalają nam użyć odpowiednich znaków harmonji Riemanna, wobec czego musimy je opisać słownie.

III st. zast. *T* w *Es-dur*. W dalszym ciągu zmieniają się w szybkiem następstwie: D^7 — T^7 — nonowy na *D* bez nuty zasadniczej w *g-moll* (D^7 w *B-dur*) *i* D^7 — *S Es-dur* (z wtrąconą *D* swej paraleli mollowej), poczem następuje znowu akord septymowy na *D g-moll* bez nuty zasadniczej [19].



Ten ostatni występuje teraz stale w towarzystwie elementów z tonacji *B-dur* z przesunięciem symetrycznem interwału małej tercji od *T g-moll* z dołu w górę (takty 13—15). W taktach 26—30 temat I rozpoczyna zamiast na *T g-moll,* jak to miało miejsce na początku, na *T Es-dur,* zbaczając zaraz do *Ges-dur*. W grupie II tematów pierwszy kombinuje tonacje *es-moll* z jej paralelą durową *Ges-dur,* zestawiając ustawicznie akordy dominantowe obu tych tonacyj (t. 39—44). Te stosunki panujące wewnątrz części ściśle tematycznych określają jednoznacznie stosunki tonalne w odniesieniu do siebie większych grup dźwiękowych i pojedyńczych części formy sonatowej, która stanowi schemat formalny I części kwartetu. Zarówno jak dobór tonacyj względnie ich fragmentów nie szedł po linji akcentowania pokrewieństwa funkcyjnego, podobnie i wejście grupy drugich tematów i ich wzajemny do siebie stosunek zaznacza prawie wyłącznie stosunek tercjowy i równomienności.

Podobnie część II kwartetu *g-moll,* t. j. Scherzo. Jest ono zbudowane na ostinacie melodyjnem, pochodzącem melodycznie i harmonicznie z I tematu I części. Już jego utajona harmonika zaznacza połączenie w bezpośredniem następstwie elementów tonacyj *g-moll* i *Es-dur*. Zasada ta staje się i tu przewodnią dla stosunków harmonicznych całości.

Elementy różnych tonacyj bywają też teraz łączone coraz częściej i równocześnie w jednem współbrzmieniu, na nucie pedałowej lub bez jej pośrednictwa. Prócz pokrewieństwa tercjowego wchodzi tu też w rachubę pokrewieństwo *Sp*, a więc w wielkiej sekundzie (n. p. Nocturne fortepianowy, t. 38—39). Łączone też bywają elementy już nie różnych tonacyj, ale różnych rodzajów skali, co przyczynia się do wytworzenia nieokreślonej atmosfery tonalnej, jak n. p. w menuecie ze „Suite bergamasque", gdzie zestawione są w bezpośredniem następstwie elementy trzech różnych skal na jednej tonice: eolskiej na a, doryckiej na a i djatonicznej moll melodyjnej na a (t. 1—5). To zestawienie na jednej tonice ma na celu znowu niewątpliwie efekt barwy i jest wysoce charakterystyczne dla techniki Debussy'ego. Prócz wspólnej toniki momentem jednoczącym jest tu nuta stała, oraz jednolity rysunek melodyjny głosów środkowych. Co się tyczy samej formy, w jakiej dokonywa się obecnie połączenie obcych fragmentów tonalnych w następstwie, to odbywa się ono albo drogą modulacji dawniejszych typów, albo — co częściej — drogą modulacji skróconej. Ta ostatnia zestawia coraz częściej fragmenty tonacyj w półtonie chromatycznym („Passepied" ze „Suite bergamasque", t. 87—95); zdarza się też, że rolę ogniwa modulującego odgrywa akord sumujący fragmenty różnych tonacyj. W większości wypadków takie zestawienie fragmentów różnych tonacyj czy skal występuje też w zwrotach kadencjonujących, w utworach wokalnych na wcięciu tekstu, w instrumentalnych w miejscach metrycznie eksponowanych, w których funkcjami *D* i *T* reprezentowane są dwie różne tonacje. Zdarzają się jednak jeszcze i kadencje dawniejszego typu i to nawet w utworach o bardziej rozluźnionych stosunkach tonalnych, zaś w utworach podkreślających nastrój mistycyzmu czy ludowości — kadencje plagalne („La Damoiselle élue").

Cieniowanie w zakresie tej samej funkcji lub tego samego akordu na jednej lub więcej nutach wspólnych wobec swobodniejszej faktury harmonicznej nie służy już wyłącznie celom zatamowania ruchu, lecz staje się stałą techniką połączeń akordowych. Dla rozwoju harmoniki Debussy'ego ważnem staje się teraz przeniesienie tego efektu cieniowania na harmonizację powtórzeń tego samego motywu w obrębie kompozycji. Efekt ten, zapoczątkowany już w pierwszych utworach bywa teraz traktowany o wiele subtelniej przez połączenie dawnych środków ze zróżnicowaniem rytmicznem. Jako najbardziej typowy przykład cytujemy czołową frazę II części kwartetu, która zmieniana kilkakrotnie pojawia się w t. 147—148 w augmentacji i ze zmianami rytmicznemi, zdążającemi do ujednostajnienia ruchu, przyczem sam schemat harmoniczny jest rozszerzony za pomocą akordów wtrąconych. Przy następnej augmentacji motywu w t. 179—181 powstaje rodzaj linearyzmu harmonicznego przez zestawienie nad so-

bą dwu różnych linij akordowych (niższa jest pochodem rozłożonych trójdźwięków), dających się sprowadzić do wspólnych podstaw harmonicznych i będących afunkcyjnym szeregiem trójdźwięków.



W ten sposób cieniowanie harmoniczną treścią motywu staje się punktem ciężkości całej konstrukcji. Jeden krok dalej znajdujemy cieniowanie treścią harmoniczną motywu melodyjnego już nie w duchu różnej tonacji, ale różnej skali, jak n. p. w „Marche Ecossaise" t. 4—13 i 34—38), gdzie interpretowany jest w duchu skali całotonowej i djatonicznej, potem eolskiej, frygijskiej i lidyjskiej — na tonie *a*.

Coraz silniej bywa też podkreślana jednolitość harmoniczno-formalna za pomocą współbrzmień przewodnich. W kantacie „La Damoiselle" jest niem po raz pierwszy szereg afunkcyjny (t. 1—8), występujący jako fraza czołowa, później rozmaicie zmieniany; jest on tu znakomitym środkiem dla wywołania nieokreślonej atmosfery harmonicznej przy równoczesnem zastosowaniu innych elementów jednoczących, formalnych i harmoniczno-formalnych, jak progresja, symetryczne następstwo interwałów, symetryczna budowa formalna i powtórzenie każdego dwutaktu.

Jako drugi czynnik destruktywny w obrębie dawnej tonalności uznaliśmy coraz dalej idące usamodzielnienie pojedyńczych akordów czy partyj akordowych. Prócz pojedyńczych akordów zamiennych i przejściowych występują teraz wsunięte między człony konstruktywne akordy zamienne i przejściowe podwójne i potrójne, lub nawet całe ich szeregi, dążące do ostatniego akordu konstruktywnego (Ballada fort., t. 83—93). Pod względem formy są to najczęściej czterodźwięki *D*, coraz częściej przedstawiające w stosunku do tonacji zasadniczej (lub też ostatnio usamodzielnianej) pokrewieństwo w wielkiej lub małej sekundzie i w trytonie.

W obrębie tej rozluźnionej konstrukcji harmonicznej coraz ważniejsze miejsce przypada środkom formalnym. Różnicują się teraz i wykształcają najrozmaitsze nowe typy progresyj. Najciekawszym z nich jest jest typ reprezentowany w III części kwartetu (t. 115—119), gdzie następstwo harmoniczne towarzyszące całości progresji motywu melodyjnego przedstawia się jako następstwo akordów *D* — *T Des-dur;* jest tu więc rola progresji niejako odwrócona w stosunku do dawnej konstrukcji harmonicznej, gdzie była przez długi czas jedynym środkiem przełamania szranków

tonacji. Występują też, choć jeszcze sporadycznie m i k s t u r y, zawsze w formie tonalnej; są to świadomie stosowane kwinty równoległe w basie, jako funkcyjna podstawa całości współbrzmienia. O ile mikstura obejmuje wszystkie głosy, tworzy zawsze akord przejściowy lub zamienny (n. p. „Valse romantique", t. 122—128). Ten ostatni fakt nasuwa przypuszczenie, czy nie możnaby jej genezy wyprowadzić u Debussy'ego właśnie z akordów niekonstruktywnych, zczasem usamodzielnionych. Zdarza się też o s t i n a t o melodyjne stosowane jako czynnik jedności formalnej bądź w mniejszych fragmentach, bądź — jak w II części kwartetu — na wielką skalę jako element formotwórczy całej jej I części.

Do kompozycji opartych na s k a l i c h r o m a t y c z n e j[20]) zaliczymy część pieśni z okresu między rokiem 1887 i 1894 („Ariettes oubliées", „Fetes galantes" I nr. 1—2, „Cinq Poèmes de Baudelaire" nr. 2—5, „Les Angelus"), zaś z kompozycyj instrumentalnych „Prèlude à l'après-midi d'un faune" i IV część kwartetu. Skala chromatyczna stosowana jako podstawa tonalna została już dostatecznie przygotowana w kompozycjach zasadniczo jeszcze djatonicznych, ale stosujących tonalność rozszerzoną w formie wyżej opisanej, w której przeniknięcie tonacji zasadniczej elementami tonacyj obcych, oraz coraz częstsze użycie pojedyńczych tonów czy całych akordów zamiennych chromatycznych, zwłaszcza nierozwiązywanych, gra najważniejszą rolę. Później przyłącza się do tego chromatyka linij melodyjnych, przedewszystkiem w pieśniach, jako linja głosu solowego, i ona przeniesiona jako zasada na stosunki wyższego rzędu, jakimi jest łączenie mniejszych i większych grup dźwiękowych między sobą, daje początek skali chromatycznej jako podstawy tonalnej. Ścisła linja demarkacyjna, rozgraniczająca miejsca, w których chromatyka już jest stosowana jako podstawa tonalna, a w których jeszcze nią nie jest, przedstawia się jako bardzo trudna do przeprowadzenia. Są to stadja przejściowe od djatoniki do dwunastopółtonowości, w których sposób użycia wyżej wymienionych środków decyduje każdorazowo o charakterze harmoniki, mniej lub więcej zbliżonym do dwunastopółtonowiści. Poza nielicznymi wyjątkami nie spotykamy tu też formy akordu specyficznej dla skali chromatycznej [12]). Wszystkie niemal współbrzmienia zdradzają niedwuznacznie swe pochodzenie od form harmoniki

---

[20]) Mowa tu oczywiście o skali chromatycznej nowego typu, t. zw. dwunastopółtonowej, gdzie tony chromatyczne są już zupełnie usamodzielnione w stosunku do tonów djatonicznych, w przeciwieństwie do dawniejszej skali chromatycznej, gdzie tony chromatyczne były tylko modyfikacją tonów djatonicznych.

[21]) Jako formy akordu specyficzne dla skali dwunastopółtonowej uważana jest konstrukcja kwartowa, oraz wszelka inna nietercjowa (S c h ö n b e r g „Harmonielehre" i W e i g l „Die Lehre von der diatonischen, der ganztonigen und der chromatischen Tonreihe"), choć mogą się tu znaleźć i formy znane z djatoniki, jak trójdźwięk zwiększony i czterodźwięk septymowy z wielką septymą (H u l l „Modern harmony").

djatonicznej ,t. j. zbudowanych wielkiemi i małemi tercjami. Nawet spotykane w tym okresie dwudźwięki usamodzielnione, choć niewątpliwie mogą być rozpatrywane sub specie skali chromatycznej, mają jednak ostateczne swe źródło w djatonice („Le jet d'eau" w „Cinq Poèmes" i „Les Angelus", której cała część *a* i *a'* w formie trzyczęściowej *a—b—a'* oparta jest na współbrzmieniu wielkiej sekundy, występującem tu w roli współbrzmienia przewodniego). Trójdźwięk zwiększony i teraz nie jest elementem formotwórczym harmoniki, zresztą zarówno on sam, jak i pochodny odeń czterodźwięk septymowy z alterowaną w górę kwintą pojawia się nadal z reguły w formie akordu *D*, wyjątkowo tylko z septymą wielką.

Pozostają więc tylko kryterja reprezentowane przez stosunki tonalne wewnątrz utworu. Tu wskażemy w pierwszym rzędzie na zmienioną rolę toniki w utworze, manifestującą się obecnie stale nawet w tych utworach, w których djatonika przeważa jeszcze nad chromatyką, i na dokonywujące się zwolna anulowanie funkcji dominanty w stosunkach tonalnych. Podobnie jak modulacje we właściwem znaczeniu przestają istnieć, gdy każde współbrzmienie przynosi elementy nowych tonacyj, podobnie akordy, mające dawniej formę i znaczenie akordów dominantowych, pojawiające się teraz nawet po kilkanaście z rzędu i coraz częściej w odległościach półtonu chromatycznego i trytonu, straciły tu już do reszty funkcję i znaczenie dominanty. Są to już tylko szeregi afunkcyjne, które zupełnie już usamodzielnione przedstawiają się jako następstwo czterodźwięków na skali chromatycznej. Przemiana enharmoniczna odgrywa w tych połączeniach akordowych znaczną rolę. Istnieje jeszcze również przemiana czysto djatoniczna, tam, gdzie jako przeżytki dawnej konstrukcji błąkają się jeszcze fragmenty skali djatonicznej.

Tu i ówdzie zdarzają się nawet w środku utworu kadencje w formie *D- T*, nie są one jednak nigdy szerzej rozbudowane i nigdy prawie nie dają się przenieść na stosunki większych grup dźwiękowych do siebie. Wśród ustawicznego dążenia naprzód w pochodach akordów dominantowych robią one raczej wrażenie środków interpunkcji, stosowanych tylko dla swej stereotypowej formuły, dozwalającej na chwilowy wypoczynek myśli muzycznej, ale pozbawionych swej dawnej treści i wobec tego bez znaczenia dla konstrukcji utworu. Kadencje pojawiające się tu często na zakończenie są jeszcze ostatnim elementem łączącym skalę chromatyczną z dawną djatoniką. nie wpływającym jednak zasadniczo na charakter całości.

Już w kompozycjach, w których chromatyka nie miała jeszcze bezwzględnej przewagi, połączenia w półtonie przedostawały się do tonacji zasadniczej za pośrednictwem usamodzielnienia się tonacji akordu neapolitańskiego, co możnaby jeszcze interpretować z punktu widzenia rozszerzonej tonalności djatonicznej. Teraz, choć przybierają niekiedy formę elemen-

tów dawnej funkcyjności, wchodzą jednak w użycie tak często, że nie mogą być w ten sposób interpretowane. Manifestują się one zarówno w stosunkach mniejszych grup dźwiękowych do siebie („Fantoches", „L'échelonnement des haies", „Cinq poèmes de Baudelaire"), jak i pojedyńczych części, wchodzących w skład całości kompozycji jako jednostki formalne („Chevaux de bois", „Spleen"). Jako typowy przykład tych stosunków tonalnych służyć może pieśń p. t. „Fantoches" ze zbioru „Fêtes galantes" (I). Nie istnieje tu już jedność tonalna. Jedyną pozostałością z dotychczasowej harmoniki tonalnej są stosunki tercjowe. T o n i k a na *a* ma w utworze bezwzględną przewagę jako pewne c e n t r u m d ź w i ę k o w e, choć nawet i ono jako takie nie jest ściśle określone wskutek ustawicznego wahania się między wielką a małą tercją trójdźwięku. W miejsce jedności funkcyjnej mamy tu bardzo spoistą konstrukcję motywiczną.

Podczas gdy we wprowadzanych dotąd szeregach afunkcyjnych możliwą była, choć nie narzucającą się, interpretacja, dopatrująca się pewnych odległych stosunków funkcyjnych między ich poszczególnymi członami a toniką utworu, a wzajemne związki tonalne między niemi były jeszcze zupełnie oczywiste, tutaj i one przestają już istnieć. Zdarzają się jeszcze sporadyczne szeregi trójdźwięków, nie pozbawionych związku funkcyjnego między sobą, ale coraz rzadziej. Budowa tych szeregów nie jest nigdy symetryczna, a zasadą połączenia jest zawsze krok półtonowy z wyzyskaniem nielicznych nut wspólnych, podobnie jak to miało miejsce w harmonice funkcyjnej. Wprowadzane też bywają przy szeregach afunkcyjnych coraz częściej progresje z użyciem motywów melodyjnych o roli wybitnej dla motywiki całości, dostatecznie już poprzednio zaakcentowanej. Progresje harmoniczne, przedstawiające następstwo czterodźwięków w formie D^7 odbywają się oczywiście po tonach skali chromatycznej. Przy progresji odbywanej motywem melodyjnym zdarza się już teraz zarzucenie zasady symetrycznej interwału sekwencjonującego. Kombinuje się też nadal progresja z nutą stałą, z zasadą mikstury i powtórzenia, co więcej — z efektem cieniowania treści harmonicznej utajonej w melodyce przez powtórzenie tego samego motywu w różnem zabarwieniu chromatycznem (kwartet, cz. IV, t. 21 — 25 i 274 — 282). Mikstury pojawiają się teraz oczywiście w formie nietonalnej, bo uwarunkowanej skalą chromatyczną. Są to przeważnie pochody trójdźwięków w formie zasadniczej lub akordów kwartsekstowych jako ornamentalnych (np. w pieśni „Le jet d'eau" z „Cinq Poèmes de Baudelaire", t. 92 — 94).

Zbytecznem jest właściwie już w obliczu tych rezultatów analizy dowodzić, że t o n a l n o ś ć w *dawnem* znaczeniu p r z e s t a j e t u i s t n i e ć. Już w ostatnich kompozycjach, opartych jeszcze zasadniczo na skali djatonicznej, istniała ona raczej tylko idealnie, niż realnie. Gdy zaś w samej skali chromatycznej podstawowy warunek muzyki atonalnej, jakim jest zniwelo-

wanie znaczenia nuty prowadzącej, znajduje swe dopełnienie wprost idealne, musimy harmonikę tych kompozycyj uznać już za a t o n a l n ą. Przytem zauważyć należy, że pojmujemy atonalność n i e jako zaprzeczenie tonalności, ale jako jej ostatnią konsekwencję, rozszerzenia jej zasady do ostatnich granic możliwości. Powstała bowiem przez stopniowy rozwój pewnych cech, które jakkolwiek zawarunkowane zrazu samą istotą systemu djatonicznego i od niego pochodne, nosiły w sobie od pierwszej chwili zarodek jej upadku *).

* *

*

Także w kompozycjach z lat *1894 — 1901* nie zmienia się zasadniczo forma akordu, wykazuje tylko tendencje dalszego rozwoju w punktach dotychczas zaznaczonych, a to w kierunku dalszej nadbudowy tercjowej. Nie w znaczeniu, jakoby ta nadbudowa wychodziła poza formy stosowane w latach poprzednich, ale w postawieniu współbrzmień, pojawiających się dotąd tylko sporadycznie, jako formy normalnej. Dotyczy to przedewszystkiem pięciodźwięku nonowego. Podobnie jak czterodźwięk septymowy, który przeniesiony na wszystkie stopnie skali chromatycznej, przyjął się w formie ustalonej przez p i ę c i o d ź w i ę k n a d o m i n a n c i e należą do rzadkości; ta ostatnia natomiast staje się, zwłaszcza w „Nocturnes" orkiestrowych formą obowiązującą [22]). To typowe dla impresjonizmu usamodzielnienie pojedyńczego brzmienia ma swe źródło nietylko w jego specyficznych walorach barwno-dźwiękowych, ale wprowadza też pewien moment uproszczenia do niejasnej i pozbawionej już związków funkcyjnych harmoniki atonalnej. Do dawnej formy trójdźwięku z dodaną sekstą lub noną dołącza się teraz i kwarta, zwykle przeniesiona o oktawę w górę jako undecyma, lub nawet alterowana (np. w pieśni „De Soir" ze zbioru „Proses lyriques", t. 94 — 96). We fragmentach, wprowadzających proste stosunki harmoniczne, które zawsze jeszcze istnieją, zdarza się też często specjalny dobór alteracyj, dozwalający na interpretację kilkoznaczną, przez co powstaje charakterystyczne dla harmoniki impresjonistycznej zjawisko i r y z a c j i a k o r d u, np. w pieśni „De Grève" ze zbioru „Proses lyriques", t. 39 — 45, gdzie mamy w kolejnem następstwie cieniowanie akordem *T* przez dodanie kwarty zwiększonej, co iryzuje w kierunku *D*, potem septymy alterowanej w dół, co iryzuje w kierunku *S*, dalej disalterację kwinty toniki w akordzie T^6_4 i alterację w górę nuty zasadniczej, co iryzuje w kierunku nuty pro-

*) W najbliższym zeszycie Kwartalnika umieścimy artykuł Dra Zofji Lissa o atonalności i politonalności w świetle najnowszych badań. (Przyp. redakcji).

[22]) Odnośnie do tego ostatniego faktu jeden tylko z biografów Debussy'ego, G. S e t a c c i o l i („Debussy", str. 64) podnosi wzmożoną rolę akordu o formie D^9 w jego kompozycjach, nie wdając się jednak bliżej w przyczyny tego zjawiska. Jeszcze bardziej ogólnikowo traktuje tę kwestję G y s i („Debussy", str. 13).

wadzącej, wreszcie alterację w dół septymy w akordzie T^9, co znowu iryzuje w kierunku S.

Najbardziej charakterystyczną zmianą, zachodzącą obecnie w formie akordu, jest stosowanie w większej mierze dekompletowania akordu i deformowania go dla celów niejasności tonalnej. Dotychczas takie dźwięki zdekompletowane pojawiały się sporadycznie, teraz dopiero występują gromadnie, utrudniając percepcję słuchową całego szeregu współbrzmień z punktu widzenia dawnej struktury tercjowej. Za najbardziej typowy przykład tego rodzaju postępowania uznać musimy utwór orkiestrowy p. t. „Nuages" („Nocturnes", I). W kompleksie akordowym danym na początku (t. 1 — 3):



i traktowanym w ciągu utworu jako motyw przewodni, redukuje Debussy trójdźwięku do dwudźwięku, dając albo trójdźwięk bez tercji, albo jeden ton akordu, reprezentującego daną funkcję w formie autentycznej, a drugi w alterowanej (akord septymowy na D z opuszczoną nutą zasadniczą i kwintą z alteracją tercji), albo wreszcie dwa tony akordu, należącego do pewnego akordu funkcyjnego, oba w formie autentycznej, lecz z zabraniem jego fundamentu, przez co nabiera akord specjalnie nieokreślonego charakteru .W powyższym kompleksie dwudźwięków dadzą się wyodrębnić dwa momenty funkcyjne: T(moll) — D(dur), co zresztą wynika wyraźnie dopiero z następnych wersyj. Po raz drugi pojawia się ten sam kompleks w t. 11 — 14:



z rozdzieleniem współbrzmień na dwa kompleksy harmoniczne. Po raz trzeci pojawia się w t. 57 — 61; tu właśnie wyjaśnia się funkcyjny charakter tego

kompleksu współbrzmień przez dodanie trzeciego głosu jako fundamentu. Nie wyjaśnia się jednak forma akordu, która tylko w dwóch miejscach precyzuje się jako pełny trójdźwięk, zresztą są to akordy przejściowe i zamienne, redukowane na zasadach, podanych przy objaśnieniu taktów 1 — 3:

X.



Po raz ostatni występuje ten kompleks (w zakończeniu (t. 94 — 98):

XI.



Pojawia się on tu na *g* jako na nucie zasadniczej akordu dominantowego w tonacji akordu neapolitańskiego, która odgrywa wybitną rolę w stosunkach tonalnych całości. Ciekawe jest, że te formy akordowe zdekompletowane, odgrywające po raz pierwszy rolę ważną jako element formalny, występują w związku funkcyjnym *D - T*, który mimo zdeformowania linji melodyjnej intensywną chromatyką, nie da się zaprzeczyć. Że w ich właśnie zakresie dokonywa się impresjonistyczna zmiana formy akordowej, nie jest prawdopodobnie dowolnością, ale znowu dowodem, że kompozytor nie chciał wprowadzać równocześnie podwójnych komplikacyj. Jako przykłady podobnego postępowania wymienimy „Fêtes" z cyklu „Nocturnes" (II, t. 1 — 9, 39 — 42, 57 — 62, 218 — 221, 231 — 238).

Technika połączeń akordowych wykazuje coraz silniejszą przewagę chromatyki jako podstawy tonalnej, związki funkcyjne są coraz dalsze, coraz rzadsze i przeważnie przysłonięte chromatyką linij melodyjnych pojedyńczych tonów lub całych akordów ornamentalnych, fragmenty te przybierają też coraz częściej formę dwuznaczną, stając na pograniczu tonalności i atonalności. A k o r d n e a p o l i t a ń s k i staje się prawie w y ł ą c z n ą p o d s t a w ą w ustosunkowaniu do siebie pojedyńczych części formy, upraszcza się też szkielet formalny bardzo widocznie w porównaniu z okresem poprzednim. Prócz połączeń w półtonie najważniejszą rolę odgrywają teraz p o ł ą c z e n i a w t r y t o n i e (np. pieśń „La Chevelure" ze zbioru „Chan-

sons de Bilitus"), interwał trytonu bywa też intensywnie wyzyskany w budowie linji melodyjnej, czasem akcentowany równocześnie w melodyce, harmonice i w stosunkach następstwa (np. „Fêtes" z „Nocturnes", III, t. 111—119). T o n i k a p r z e s t a j e j u ż i s t n i e ć jako centrum dźwiękowe: w „Fêtes" zasadniczą rolę w toku całego utworu odgrywa nie jedno współbrzmienie, ale następstwo dwóch współbrzmień w formie akordów D^9 w odległości tercji, i to albo w brzmieniu oryginalnem, albo transponowanych Miejsce jednoczącego elementu tonalnego zajął tu więc czynnik jednolitości formalnej, podkreślony jeszcze użyciem progresji, powtórzenia i ostinata. Początek i koniec kompozycji, stosując wyżej opisaną zasadę dekompozycji akordów, nie dają nam żadnych punktów oparcia w tym kierunku, jedynie pieśni przestrzegają jeszcze bez wyjątku zasadę paralelizmu początku i zakończenia. Podstawą stosunków tonalnych bywa i teraz jeszcze łączenie elementów kilku różnych skal na jednej tonice (np. w pieśni „La flute de Pan" z cyklu „Chansons de Bilitis" kombinowana jest skala lidyjska i djatoniczna dur na *h*, w pieśni „Le tombeau de Naiades" z tegoż zbioru kombinuje się djatonika w budowie akordu z melodyką całotonową i chromatyczną). Szeregi afunkcyjne występują teraz prócz dawnych form także jako trójdźwięki zwiększone lub pięciodźwięki w formie D^9.

* *

*

Wysoce charakterystycznym dla rodzaju muzycznej twórczości Debussy'ego jest wzmiankowany już poprzednio fakt, że wszystkie niemal innowacje harmoniczne występują po raz pierwszy w utworach wokalnych, a więc w ścisłej łączności z tekstem. Bardzo często geneza ich ze źródeł pozamuzycznych da się przytem wykazać niemal ad oculos, poczem dopiero przechodzą w skład stałych rekwizytów techniki harmonicznej stosowanej i w kompozycjach instrumentalnych. Szczegół ten wobec ścisłego oparcia się w tekstach o poezje ówczesnej szkoły symbolistów francuskich, będącej ze swej strony najdoskonalszym wyrazem światopoglądu impresjonistycznego w literaturze, pozostaje w związku z kwestją ogólniejszej natury: mianowicie — czy i o ile harmonikę Debussy'ego określić można jako h a r m o n i k ę i m p r e s j o n i s t y c z n ą?

Kwestja ta, jak wszelkie kwestje ogólniejszej natury pozostające w związku ze stylem epoki, jest jedną z najtrudniejszych do rozstrzygnięcia, tem więcej, że wobec ustalenia się pojęcia impresjonizmu na gruncie sztuk plastycznych, przedewszystkiem malarstwa, wymagałaby porównań z zakresu innych dziedzin sztuki, co jest zawsze rzeczą ryzykowną. Że jednak metody badania stosowane dziś przez naukę na polu poszczególnych gałęzi sztuki nauczyły nas ścisłego rozgraniczania terenu i środków działania,

praw logiki i rozwoju, właściwych każdej z nich, przeto niebezpieczeństwo przenoszenia kryterjów właściwych dla jednego terenu, na teren inny, znacznie się zmniejszyło. Wychodząc od pewnych objawów czysto zewnętrznych, technicznych, jedynie dla ścisłej analizy dostępnych w zakresie tej czy innej gałęzi sztuki, których sumę interpretujemy jako problemy formy artystycznej, dochodzimy poprzez nie do pewnych znamion ogólniejszej natury, wspólnych wszystkim gałęziom sztuki impresjonistycznej, pojętej jako „wola twórcza epoki". Z tego też jedynie punktu widzenia, t. j. z punktu widzenia problemów formy spróbujemy tu przeprowadzić i uzasadnić pewne analogje pomiędzy techniką harmoniki Debussy'ego a techniką malarstwa impresjonistycznego[23]).

Te dwa ostatnio wymienione czynniki nie są tak niewspółmierne, jakby się to na pierwszy rzut oka wydawać mogło. Znaczenie harmoniki w muzyce Debussy'ego nie da się absolutnie porównać ze znaczeniem harmoniki w dziełach muzyki klasycznej czy romantycznej. Gdy tam była ona tylko jednym z czynników wrażenia estetycznego, którego stosunek równowagi z innymi czynnikami podlegał drobnym wahaniom, tu równowaga ta zostaje odrazu zachwiana stanowczem wystąpieniem harmoniki na plan pierwszy. Już pobieżna znajomość muzyki Debussy'ego wykazuje, że harmonika jest u niego zawsze pierwszym impulsem twórczym, melodja dopiero wtórnym. (Z biografów Debussy'ego podnosi już ten fakt *Fabian)* [24]). Ten zaś ostatni moment decyduje właśnie o typowo impresjonistycznem nastawieniu tej muzyki. Z czasem znika w niej melodja w dawnem znaczeniu, podobnie i rytmika, dawniej bardziej zróżnicowana.

Jeżeli za główne cechy impresjonizmu w malarstwie przyjmiemy nastawienie na działanie wrażeniem z możliwie absolutnem wykluczeniem wszelkiego elementu pojęciowego, oraz świadome odwrócenie się od kompozycji tektonicznej i od walorów rysunkowych na rzecz efektów czysto malarskich, to w przeniesieniu na teren muzyki uznać musimy negatywny stosunek do praw logiki muzycznej, wyrażający się w wyżej wzmiankowanym sposobie traktowania melodyki, rytmiki, a przedewszystkiem konstrukcji architektonicznej całości za momenty ściśle analogiczne. I dopiero w obliczu tych zmian dokonanych na innych czynnikach kompozycji muzycznej występuje zmieniona rola harmoniki w całej pełni.

---

[23]) Zbadanie ogólnych problemów formy w zakresie poszczególnych gałęzi sztuki impresjonistycznej jest zadaniem dzieła R. Hamanna p. t. Der Impressionismus im Leben und Kunst" (Kolonja 1907). Hamann uwzględnia tam i muzykę. Na tem ostatniem polu jednak, ograniczając się do samej tylko muzyki niemieckiej, choć doprowadzonej do Wagnera, Liszta, Brucknera, H. Wolfa i R. Straussa, udało mu się uchwycić raczej tylko zjawiska, prowadzące w prostej linji do impresjonizmu, aniżeli go jako taki charakteryzujące.

[24]) „Claude Debussy", str. 26.

Jeżeli w malarstwie impresjonistycznem właściwym tematem jest nie człowiek, nie anekdota, ale światło i barwa, to w muzyce impresjonistycznej głównym celem i treścią jest dźwięk sam w sobie. I dlatego gdy w dziele każdej innej szkoły czy kompozytora dopiero wyczerpująca analiza prowadzona równolegle na polu harmoniki, rytmiki i melodyki dać może wyniki ogólniejsze, dotyczące stylu, w impresjoniźmie znaleźć można pewne decydujące kryterja stylistyczne już w samej harmonice. Wobec faktu, że analiza harmoniki Debussy'ego ogranicza się w niniejszej pracy do samego tylko pierwszego okresu jego twórczości, nie możemy się oczywiście pokusić o postawienie całokształtu tych kryterjów. Możemy natomiast wskazać na niektóre z nich jako na te, które rozwinęły się i sprecyzowały już dość wcześnie.

Widoczny w impresjoniźmie brak troski o jasne i precyzyjne ustosunkowanie elementów formalnych w obrazie znajduje w harmonice Debussy'ego widoczną analogję w fakcie rozluźnienia struktury tonalnej, negującym z czasem dawne stosunki funkcyjne. Stanowiły one wyraźny odpowiednik kompozycji tektonicznej w obrazie, centralnej i geometrycznej. W jednym i drugim wypadku te związki centralne, zostały świadomie rozluźnione, a z czasem nawet zarzucone na rzecz innych celów artystycznych. Brak plastyki w przedstawieniu przedmiotów i osób w obrazie impresjonistycznym potęguje się przez odpowiednie zaakcentowanie otaczających je warstw powietrza i światła. Podobnie i akord jako jednostka dźwiękowa, formą swą i strukturą sięgająca w przeszłość, zmienia się u Debussy'ego przez narzucenie mu coraz nowych efektów barwy, jak zmiany alteracyjne, zabranie jednych czynników, a dodanie innych, przeważnie dyssonujących. Wreszcie przez usunięcie fundamentu staje się akord niejako już tylko cieniem swej dawnej postaci. Ta nieokreślność i niejasność nie jest tu przypadkiem, ale wynika z ogólnego nastawienia psychologicznego: postacie na obrazach przedstawione i wzajemne ich do siebie ustosunkowanie, zarówno jak dynamiczno-dźwiękowe konflikty, stanowiące ośrodek harmoniki funkcyjnej, nie są tu poprostu tematem zainteresowania ani ze strony artysty, ani widza, czy słuchacza. Także zmieniona i coraz mniej akcentowana rola techniki w harmonice całości, jak i dwuznaczność pewnych akordów, czy partyj akordowych, jak wreszcie łączenie w pewnym utworze kilku różnych rodzajów tonacyj czy skal, dowodzące braku stałej zasady konstrukcji harmonicznej, służy tym samym celom. Z tym ostatnio omawianym punktem łączy się słusznie przez *Hamanna* podkreślony brak perspektywy w obrazach impresjonistycznych, w harmonice impresjonistycznej manifestujący się wyraźną skłonnością do podkreślania pokrewieństw o charakterze niekonstrukcyjnym i dłuższem przebywaniem w obrębie tej samej funkcji, później zanulowaniem procesu modulacyjnego i położeniem fragmentów różnych tonacyj,

dawniej funkcyjnie ustosunkowanych, po prostu obok siebie. Wyrazem tej samej tendencji zdążającej do jednoplanowości jest powołanie do życia szeregów afunkcyjnych i oparcie kompozycji jako całości o skalę chromatyczną jako podstawę już atonalną, pozbawioną wszelkich związków centralnych. Zamiast zestawiać postacie w grupy tektoniczne lub łączyć je motywem sytuacyjnym, impresjonizm akcentuje zasadę powtórzenia jako element konstrukcji, stawiając je obok siebie jako warjanty jednego i tego samego motywu. Wskazaliśmy już w toku analizy opisowej na doniosłą, z każdym niemal dalszym „opusem“ coraz silniej akcentowaną rolę zasady powtórzenia jako czynnika formalnego u Debussy'ego. Jak w sztukach plastycznych zajmuje ono miejsce logicznie uwarunkowanej architektoniki całości, tak samo w harmonice, coraz bardziej rozluźniającej więzy dawnej tonalności, stanowi w swych najrozmaitszych przejawach rekompensatę dawnej jednolitości tonalnej i funkcyjnej. Zamiast dawnej zasady kontrastowania mamy tu świadome akcentowanie podobieństwa pojedyńczych części całości, wytwarzające ten sam nastrój. W swej formie najbardziej rozwiniętej, a przejętej pośrednio od Wagnera, manifestuje się ono jako podobieństwo pewnych charakterystycznych współbrzmień, czy też ich następstw, określonych jako współbrzmienie przewodnie. Gdy wreszcie ten motyw, czyli współbrzmienie przewodnie, zredukowane do rzutu dwóch luźnych akordów obok siebie, zajmuje miejsce dawnej toniki w utworze, zastąpienie jednolitości harmonicznej jednolitością czysto formalną staje się już zupełnie widoczne.

Wzmiankowany już poprzednio paralelizm znaczenia światła i barwy w malarstwie, a dźwięku w muzyce, jako zasadniczych czynników wrażenia estetycznego w impresjoniźmie, da się również udowodnić na podstawie analizy jako fakt w obu wypadkach o znaczeniu zupełnie zasadniczem Charakterystyczną jest tu dla impresjonizmu skłonność unikania zróżnicowanej palety barw i silnych kontrastów światłocieniowych i dynamicznych. U Debussy'ego skłoność ta przejawia się w cieniowaniu współbrzmienia jednej funkcji czy akordu, czy też motywu melodyjnego coraz zmieniającego harmonizację lub nawet zabarwienie linji melodyjnej w duchu innej tonacji czy skali, w wyzyskaniu specjalnego układu i zdystansowaniu interwałów w akordzie dla celów barwy, w stosowaniu egzotyki, wreszcie w efektach instrumentacji.

Dla impresjonistycznego sposobu traktowania barwy w obrazie najbardziej charakterystyczną jest technika pointyllizmu, unikająca większych płaszczyzn barwnych i jednolitego rozprowadzania barw. Każda płaszczyzna przedstawiająca się oku widza jako plama barwna, rozbita jest w obrazie na szereg drobnych punkcików, cieniujących jej ton zasadniczy, przez co powstaje intesywne wrażenie wibrowania światła. Już *Hamann* zauwa-

żył [25]) słusznie, że zjawisko to ma pewne analogje w muzyce impresjonistycznej, przedewszystkiem we współbrzmieniach o bogatej obsadzie dźwiękowej i znacznem zdystansowaniu pojedyńczych składników, zwłaszcza dyssonujących. Jako przykład cytuje harmonikę „Tristana", Regera i R. Straussa. Ale dopiero u Debussy'ego, którego twórczość pozostała u Hamanna nieuwzględnioną, znajdujemy celowe działanie akordem jako podnietą dźwiękową samą w sobie. W późniejszych latach działanie to jest zestawianiem równoczesnem dwóch lub więcej różnych podniet dźwiękowych, ze sobą kontrastujących. W obecnem stadjum rozwoju te masy dźwiękowe, choć akcentują już niejednokrotnie różne linje akordowe, zlewają się z sobą jeszcze w jedną całość, ale silny już stopień ich zdystansowania, obejmujący nieraz olbrzymi obszar tonów, oraz rodzaj obsady instrumentalnej upodobniają ich działanie do działania tonów barwnych w pointylliźmie malarskim. Podobnie stosowanie obok siebie coraz krótszych fragmentów różnych tonacyj czy skal w szybkiem następstwie wytwarza zjawisko iryzacji tonalnej podobne do wibracji światła w obrazach pointylistycznych.

Dotychczasowi biografowie Debussy'ego komentują żywo jego stosunek do malarstwa impresjonistycznego, a choć przeważnie w dziełach ich brak ścisłych kryterjów rzeczowych, któreby warunkowały przyjęcie lub odrzucenie tej tezy, niemniej jednak toczą się na ten temat bardzo gorące dyskusje Z wyjątkiem *Kurtha* („Romantische Harmonik"), którego badania dotyczą przedewszystkiem momentu psychicznego w impresjoniźmie, a w zakresie harmoniki dają ważne wyniki w odniesieniu do traktowania procesu alteracyjnego i związanego z tem problemu kolorystyki dźwiękowej u Debussy'ego, — ponadto w części też badań *Bückena* [26]), *Niemanna* [27]) i *Mersmanna* [28]), żaden z tych uczonych nie wykazał, na czem polega właściwie przeniesienie impresjonistycznego punktu widzenia ze sztuk plastycznych na muzykę, i jakie są środki muzyce właściwe, którymi się tu ten syl wypowiada *Hausegger* [29]) zaznacza ogólnikowo, że Debussy przeniósł charakterystyczny dla swej epoki kierunek estetyczny na teren muzyki, doprowadzając w nim jednak do zaniku dwa zasadnicze czynniki działania estetycznego, jakimi są w tym wypadku melodja i rytm. W uwadze tej tkwi pewnego rodzaju negatywne wartościowanie tej muzyki, podyktowane niezrozumieniem określonego powyżej stanowiska impresjonizmu w odniesieniu do problemów formy. Podobne stanowisko zajął *Harburger* [30]), który w negacji wszelkiej

---

[25]) Op. cit., str. 64.

[26]) „Führer und Probleme der neuen Musik", str. 113.

[27]) „Die Musik der Gegenwart", str. 229—230.

[28]) „Ästhetik der Tonkunst", str. 257.

[29]) „Betrachtungen zur Kunst", str. 124.

[30]) Form und Ausdrucksmittel in der Musik, str. 127.

zasady konstrukcyjnej widzi jedyne kryterjum impresjonizmu muzycznego Wytłumaczenia samego zjawiska nie przynoszą i inne, większym objektywizmem podyktowane określenia muzyki Debussy'ego jako muzyki impresjonistycznej, np. *Weissmanna* [31]) lub *Bekkera* [32]), które są conajwyżej skonstatowaniem pewnej jej przynależności stylistycznej.

Pod względem technicznym ograniczają się wymienieni wyżej biografowie do stwierdzenia pewnych najogólniejszych znamion harmoniki Debussy'ego, jak skłonność do użycia pięciodźwięku nonowego i trójdźwięku zwiększonego, do skali chromatycznej i całotonowej, do licznych nut zamiennych i przejściowych, zwłaszcza chromatycznych, do paralel kwintowych i oktawowych i t. p.

U biografów francuskich znajdujemy jeszcze mniej uwag rzeczowych, natomiast nierzadko trafne ujęcie intuicyjne charakteru harmoniki Debussy'ego... Tu należy zaliczyć artykuł *R. Rollanda* [33]) i *Chennevièr'a* [34]) trafną analizę psychologiczną impresjonizmu i symbolizmu u Debussy'ego Jeszcze bardziej ogólnikowo traktują tę sprawę biografowie angielscy [35]), z wyjątkiem *Hulla* [36]), którego badania dotyczące sposobu użycia skali całotonowej i chromatycznej w impresjoniźmie są cenną wskazówką do badań nad problemem harmoniki Debussy'ego.

W dzisiejszem piśmiennictwie francuskiem daje się zauważyć, prawdopodobnie w związku z bankructwem haseł impresjonistycznych w sztuce współczesnej, tendencja do odjęcia z twórczości Debuss'yego etykiety impresjonizmu za wszelką cenę. Za wyraz tej tendencji uważać można popularną biografję *Koechlina* [37]), którego wywody nie zdołają jednak w żadnym wypadku przekonać o prawdziwości jego twierdzenia. Podobnie negatywne stanowisko zajął dużo wcześniej, bo jeszcze w r. 1911 [38]) *Settaccioli,* i to negatywne w podwójnem znaczeniu: w odniesieniu do samej indywidualności twórczej kompozytora i w stosunku do całej krytyki, która stosuje do jego sztuki kryterja impresjonistyczne. Jednak argumentacja *Settacciolego* w odniesieniu do tego ostatniego punktu jest zupełnie niesłuszna. Według niego zaliczenie muzyki Debussy'ego w poczet sztuk impresjonistycznych uwarunkowane jest punktem wyjścia z kryterjów zapożyczonych ze sztuk plastycznych. Autor zaprzecza jakoby to przeniesienie kryterjów było tu możli-

---

[31]) Die Musik in der Weltkrise, str. 171.

[32]) Die neue Musik, str. 64.

[33]) Musiciens d'aujourd'hui (tłum. niem., str. 264).

[34]) „Claude Debussy", str. 33.

[35]) Antcliffe, Living Music; W. H. Daly, Debussy; Hill-Burlinghame, Modern french Music.

[36]) Modern harmony, oraz: Music classical, romantic and modern, str. 257—262.

[37]) „Claude Debussy", 1927.

[38]) „Debussy", tłum. niem., 1911.

we, zapomina jednak, że te kryterja mogą być różnej natury: fizjologicznej, psychologicznej i czysto technicznej. Podczas gdy pierwsze i ostatnie muszą w obu wypadkach pozostać ściśle rozgraniczone, jako opierające się na różnych danych objektywnych, kryterjum psychologiczne biorące za punkt wyjścia zamierzenia artystyczne twórcy i odpowiadające temu zamierzeniu wrażenie, wywołane w umyśle widza czy słuchacza, mogą być rozważane wspólnie dla różnych gałęzi sztuki, jako wynikające z pewnego ogólnego nastawienia epoki czy szkoły. *Settaccioli* przenosi kryterjum psychologiczne, jedynie w impresjoniźmie rozstrzygające, na teren fizjologji[39]). Dochodzi więc do wyników zupełnie nieistotnych. Wobec tego także jego interpretacja roli melodyki, rytmiki i harmoniki, oraz typu konstrukcji w kompozycjach Debussy'ego wychodzi z błędnych założeń i choć osiąga częściowo słuszne wyniki w analize techniki harmonicznej Debussy'ego, zatrzymuje się na pojedyńczych momentach czysto zewnętrznych, nie dochodząc do syntezy i do interpretacji dla celów ogólniejszej natury.

Na zakończenie wypadałoby jeszcze omówić stosunek Debussy'ego, w szczególnej zaś mierze jego harmoniki, do źródeł pozamuzycznych, niewątpliwie bardzo ważnych w impresjoniźmie. Ponieważ jednak w pracy niniejszej zajęliśmy się tylko I okresem twórczości Debussy'ego, w którym technika impresjonistyczna zaledwie się skrystalizowała w ostatnich badanych „opusach", przeto odkładamy ostateczne załatwienie tej kwestji do dalszych części pracy.

We Lwowie, 1929.

Prof. Uniw. Dr. Łucjan Kamieński (Poznań)

Z NAJNOWSZYCH BADAŃ NAD FIZJOLOGJĄ GRY FORTEPIANOWEJ.

Jeżeli muzykologja w tej chwili daleką jeszcze jest od spełniania swej apriorycznej misji w stosunku do sztuki muzycznej — misji niewątpliwie podobnej do tej, jaką spełnia nauka medyczna wobec sztuki lekarskiej, teologja wobec duszpasterstwa, jurysprudencja wobec jurysdykcji i t. d. — to jako jedna z najwidoczniejszych przyczyn rzuca się w oczy niedorozwój badań psychofizjologicznych z zakresu praktyki muzycznej, badań, któreby prowadziły do rozumowego pogłębienia, a więc do uświadomienia muzycznych czynności twórczych i odtwórczych, temsamem zaś do naukowego ugruntowania muzycznej pedagogiki. Oczywiście brak ten pochodzi z niezwykle skomplikowanej struktury metodologicznej naszej dyscypliny, a w ostatniej instancji z natury samego jej przedmiotu, muzyki, która, dzięki głębi i rozgałęzieniu swych związków, może być naukowo uchwycona w swej istocie tylko przy stosowaniu metod zarówno filologiczno-historycznych oraz estetycznych jak

[39]) Tamże, str. 29, bierze autor za podstawę argumentacji fakt, że w zakresie zjawisk słuchowych barwa jest czemś złożonem, w zakresie zjawisk optycznych prostem, i na odwrót.

i psychologicznych, fizycznych i fizjologicznych. Wiadomo zaś, że do tego czasu muzykologja oficjalna należy ideowo i organizacyjnie do nauk filologiczno-historycznych, pozostawiając badania muzyki z perspektywy psychofizjologicznej i fizycznej innym dyscyplinom i wydziałom, gdzie badania te na ogół traktowane są epizodycznie i nadto prowadzone przeważnie przez dyletantów w dziedzinie muzyki i muzykologji historycznej. Nie dziw więc, że ta „muzykologja in partibus infidelium" pomimo wspaniałych wysiłków Helmholtza, L. i E. Herrmanna, Stumpfa i innych przecież nie rozwinęła się tak, ażeby mogła zejść się na jednej płaszczyźnie z siostrzycą swoją legalną, i nie dziw też, jeżeli w konserwatorjach, pomimo wzmagającego się wpływu wiedzy muzycznej o charakterze historycznym, o jakimś poważniejszym wpływie psychofizjologji mowy być niemoże. Okazuje się to zwłaszcza w klasach praktyki odtwórczej, gdzie uderza rozbieżność zasad technicznych, wprost chaotyczna; nie wyłączam jednakże i zasad nauczania kompozycji, które również domagają się właśnie wobec dzisiejszego pomięszania pojęć, silniejszych podstaw naukowych. Summa summarum: stoimy wobec faktu, że w normalnem wychowaniu muzycznem muzykologja odgrywa rolę nie fundamentu, jakby należało i do czego dojść kiedyś musi, lecz — epizodu.

Są to rzeczy znane. Należy je jednakże przypomnieć, chcąc docenić znaczenie pracy dra Johnen'a „Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels"[1]), pracy, która właśnie z powyższych perspektyw uważam, poza jej bezpośrednią wartością dla adeptów gry na fortepianie (która wykaże się dopiero w praktyce), za bardzo ważny krok naprzód w kierunku owej muzykologji przyszłości, w którejby dotychczasowe „membra disiecta" zrosły się w jedną zwartą całość, w jeden istotny, wszechstronny korelat rozumowy i fundament sztuki muzycznej.

Techniką fortepianową z punktu widzenia psychofizjologicznego zajmowali się w nowszych czasach już Jaëll, Caland, Bandmann, Ritschl, Steinhausen, Ramul, Milankowicz, oraz — last not least — Breithaupt, którego „Natürliche Klaviertechnik" dzięki swoim zaletom stylistycznym zawróciła swego czasu głowę niejednemu młodemu pianiście. Autorowie ci, podkreślając konieczność wyzwolenia się z dawnych tradycyj technicznych i wykorzystania kompleksów mięśniowych, dotąd dostatecznie nie uwzględnianych, przecież popełniali ten wspólny błąd, że nie brali pod uwagę właściwego problemu w istocie i całokształcie, lecz tylko niektóre części, i to każdy autor inne. To też prace ich, poza ogromnym zamętem, jaki wprowadziły przez jakiś czas w pedagogikę pianistyczną, nie dały wyników wystarczających, ażeby mówić można choćby tylko o zasadniczem wytyczeniu drogi do jakiejś pozytywnej, nowej „naturalnej" techniki fortepianowej.

Johnen jest pierwszym muzykologiem, który się tem zagadnieniem zainteresował, i to muzykologiem typu jak dotąd wyjątkowego, bo wyszkolonym nietylko w metodzie historyczno-estetycznej (w szkole H. Kretzschmara i J. Wolfa), lecz nie mniej ściśle i w robocie psychologicznej (jako uczeń C. Stumpfa), do czego dochodzą jeszcze i gruntowne wiadomości z fizjologji, fizyki i innych pozornie odległych dyscyplin, oraz długoletnie doświadczenie pianistyczne i pedagogiczne. Jednem słowem: jest to typ „muzykologa przyszłości" — przyszłości, przypuszczalnie coprawda dosyć jeszcze dalekiej, zważywszy trudność i żmudność zdobycia po dziś dzień tak rozległych kwalifikacji. Że uczony o takim horyzoncie zabiera się do danego problemu zgóry inaczej aniżeli jego poprzednicy, będący albo dyletantami w psycho- i fizjologji albo też amatorami w zakresie muzyki, — o jakichś kategorjach historyczno-ewolucyjnych już zgoła żadnemu z nich się nie śniło, — że badacz taki widzi rzecz odrazu szerzej i głębiej, dziwić nas już nie będzie. Nie wysuwa więc, jak tamci, na pierwszy plan funkcji tej czy owej grupy muszkułów, lecz, znając ich mechaniczną zależność od całego organizmu i zdając sobie nadto sprawę ze ścisłego

[1]) Amsterdam, H. J. Paris, Copyright 1928, 8°, 112 stron.

związku czynności fizycznej z psychiczną, bierze sobie za przedmiot badania „cały organizm (sc. pianisty), cielesny jak i duchowy“, i stawia pytanie: „W jaki sposób należy wprawić w ruch aparat grający (na fortepianie) t. j. ciało, ażeby ten ruch w formie pod względem mechanicznym, fizjologicznym i psychologicznym optymalnej, — więc unikając o ile możności tworzenia energji mechanicznej, fizjologicznej i psychicznej — prowadził do żywego, wyrazistego odtworzenia dzieła sztuki?“ Odpowiedź dają nam wspaniale skonstruowane wywody, oparte na własnych badaniach eksperymentalnych i wnioskach z badań obcych, pełne odkryć niezmiernie ciekawych, a po części nieomal rewelacyjnych.

Rozdział wstępny, zawierający bardzo dobry zarys historji techniki fortepianowej, kontrastuje siłą rzeczy pod względem metody z resztą książki, pomyślaną głównie psychofizjologicznie, i mógłby nawet na pierwszy rzut oka budzić wrażenie ekskursu nie należącego ściśle do tematu, jakoby pewnego rodzaju legitymacji, wobec muzykologji „oficjalnej“, więc historycznej. Tak nie jest bynajmniej. Autor wykorzystał faktyczny przebieg ewolucji tak szczęśliwie dla całej idei swojej przewodniej, że wprowadza nas zupełnie logicznie w istotę zagadnienia tak właśnie sformułowanego, jak to powyżej zaznaczyłem. W rzeczy samej rozwój techniki instrumentów klawiszowo-strunowych, jeżeli pominiemy pewne zygzaki i nawroty akcydentalne, postępuje poprzez wieki stale w kierunku coraz to intensywniejszego i szerszego zatrudniania fizycznego wirtuozów. Jeżeli więc na króciutkich klawiszach spinetów i klawikordów 15. i 16. wieku grano normalnie tylko trzema palcami środkowymi, jeżeli grający na klawicymbale mógł i winien był siedzieć w pozycji nieruchomej, ponieważ przyrządy rejestrowe odbierały mu trud cieniowania dynamicznego jak i dublowania oktaw a kompozytorowie nie zabawiali się jeszcze piętrzeniem akordów — to nowoczesne „pianoforte“ młotkowe, oddające całą dynamikę w rękę wykonawcy, a niemniej i nowoczesny sposób komponowania, wymagają od pianisty dzisiejszego wytężonej czynności nietylko wszystkich palców, rąk i ramion, lecz i coraz dalszych kompleksów mięśniowych. Nader jasne ujęcie tej myśli przez autora zasługuje także na uwagę jako pierwszy bodaj — nie pretendujący oczywiście do wyczerpania tak obszernego tematu — pogląd na całokształt dziejów gry fortepianowej, pogląd nawiasem mówiąc oparty nietylko na znanych studjach Krebsa, Seifferta, Kinkeldeya i Sachsa, lecz i na własnych badaniach źródłowych.

W głąb problemu jednakże wnikają dopiero rozdziały następne, w których autor na podstawie ścisłych badań z zakresu percepcji rytmicznej i metryki muzycznej oraz ich stosunku do funkcji oddechowych dochodzi do wyniku o fundamentalnem znaczeniu nietylko dla techniki fortepianowej, a stanowiącego pierwsze piętro w logicznej strukturze całej pracy. Wynik ten polega na stwierdzeniu *koincydencji* zachodzącej pomiędzy czasem trwania jednego *oddechu* w warunkach normalnych a maksymalnym wymiarem *jednostki rytmicznej,* t. j. około 4 sekund. Niełatwo oprzeć się pokusie, ażeby zaznajomić czytelnika bliżej także i z niezmiernie ciekawą i przekonującą indukcją tego poznania, zwłaszcza z bardzo subtelnemi badaniami Johnena nad metryką muzyczną, łączących jaknajszczęśliwiej wnikliwą analizę muzyczną z doświadczeniem psychologicznem w jedną metodyczną całość. Wobec zwięzłości jednakże, z jaką autor sam już myśli swoje streszcza, trudno byłoby o ekstrakt, któryby nie rozsadzał ram zwykłej krytyki. Zresztą nawet i bez tak ścisłych dowodów, jakie przytacza uczony autor, teza jego wydaje się niby jajkiem Kolumba, przekonującem nas siłą aksjomatu. Harmonje takie w organizmie psychofizycznym człowieka są nieomal koniecznością logiczną, szczególniej gdy zważymy, że przecież pierwotną i bezpośrednią funkcją naszą muzyczną jest śpiew, będący według Heinsego „tem dla muzyki, czem akt jest dla sztuk plastycznych“, a zatem czynność zależna w najwyższej mierze od oddechu jako siły zapędowej, bezpośredniej! Tem niemniej i pianista, muzykujący przez przenośnię rąk, znajduje w organiźmie swym pewne harmonje przeznaczone jakoby specjalnie dla niego: i tak maksymalnej szybkości, z jaką

ucho potrafi śledzić następujące po sobie nuty, odpowiada także i maksymalna szybkość uderzeń na fortepianie (12 w sekundzie). Jest to jeden z ciekawszych faktów z pośród wielu innych, które możnaby wyłowić z bogatej w szczegóły treści tych rozdziałów. Nieco pro domo, chciałbym też i zwrócić jeszcze uwagę na doskonałe określenie rytmicznego znaczenia synkop jak i asymmetrji kadencyjnych i t. p. „Regularny podział metryczny“, oto słowa autora, „nie zostaje przez nie zniesiony, lecz działa w dalszym ciągu. Dopiero w kontraście z nim można odczuć synkopy w właściwem znaczeniu“. Określenie to trafia najzupełniej także w istotę dawnego (i Chopinowskiego) tempo rubato i spotyka się przedziwnie z mojem określeniem tej maniery (Zftt. f. Musikwissenschaft, I., p. 108. ss.). Nie zamilczę wreszcie i o drobnych wątpliwościach, jakie nasuwają się przygodnie przy niektórych analizach metrycznych, np. frazowanie ronda z koncertu d-moll Mozarta przedstawia mi się inaczej, aniżeli autorowi. Lecz są to rzeczy uboczne, nie należące do istotnej konstrukcji pracy.

Do tego punktu badania Johnen'a są czysto teoretyczne i obchodzą pianistę-praktyka tylko pośrednio. Od czwartego rozdziału począwszy, wstępuje w nie moment życiowotwórczy. Zrozumieliśmy, że pomiędzy fizyczną czynnością oddychania a psychiczną funkcją frazowania istnieje jakaś harmonia praestabilita. Powstaje obecnie pytanie, jak się przedstawia stosunek dalszych czynności pianisty do tej harmonji psychofizycznej. Wychodząc mianowicie od strony fizycznej, zapytuje więc autor: czy ruch oddechowy winien występować jako zjawisko oderwane, czy też nie dałoby się go raczej połączyć z innemi ruchami ciała w sposób taki, ażeby go temsamem wesprzeć i wciągnąć intensywniej i organiczniej w ogólny proces ruchowy?“ Pytanie to prowadzi do tezy podstawowej i kulminacyjnej, tezy wykraczającej już z zakresu biernej obserwacji a przechodzącej w sferę czynu i domagającej się zmian w dotychczasowej pedagogice pianistycznej.

W całokształcie ruchów wykonywanych przez pianistę, dają się zaobserwować pewne poruszenia, dotąd nie znormalizowane i skutkiem tego wyłamujące się często z panharmonji pracy pianistycznej, w efekcie zaś wzrokowym zbliżające się nieraz do groteski. Są to *poruszenia torsa*. W *normalizacji* tych poruszeń Johnen upatruje najwłaściwszy środek, ażeby doprowadzić pianistę do owej pożądanej harmonji czynności duchowej z cielesną. „Tors może być uważany jako perpendykuł, który można wprawić w równy ruch wahadłowy wprzód i wtył dokoła bioder jako osi. Ten ruch wahadłowy daje się przy grze na fortepianie zastosować bez trudności do metrum danej kompozycji, a to w ten sposób, że tors pochyla się przy każdym akcencie metrycznym naprzód. Równocześnie z tem poruszeniem pręży się krzyż i prostuje się tors“, co oddziałuje dodatnio na proces oddechowy i mechaniczny. „Nie idzie tu oczywiście, o ruchy przesadnie, któreby mogły zwracać uwagę lub robić wrażenie nieestetyczne. Istotne wymiary tego ruchu perpendykalnego mogą być tak minimalne, że nieraz już niema prawie mowy o jakiejś zmianie w pozycji ciała; zachodzi natenczas tylko lekka, elastyczna wymiana napięć („Spannungswechselspiel) pomiędzy agonistami a antagonistami“.

Pozostająca — większa — część książki jest poświęcona szczegółowemu określeniu tego „wahadła metrycznego“, jego włączeniu w ogólny proces psychofizyczny i udowodnieniu jego dodatnich skutków na podstawie ścisłych doświadczeń naukowych. Już nadzwyczajna logiczność, z jaką się w tych rozdziałach, komórka przy komórce, realizuje owa panharmonja, której rozdziały poprzednie dawały niekompletny jeszcze zarys, przemawia za trafnością tezy, na której się cała ta konstrukcja opiera. Dużo siły przekonującej posiadają i poszczególne wywody, wykazujące nader instruktywnie korzyści wypływające z racjonalnego poruszenia torsa dla funkcji oddechowych, dla bezpośredniego aparatu pianistycznego t. j. ramion, rąk i palcy — którym Johnen, w różnicy do niektórych poprzedników poświęca dużo uwagi — wreszcie i dla wyrobienia koincydencji oddechu z metrum. Ze skrupułów, jakie przytem autor sam podnosi i zbija, wydaje mi się bodaj najpoważniejszym zarzut, jakoby „perjodyczne powtarzanie ruchu ciała, oddechu i na-

pięcia muszkułów krępowało artystę w swobodzie odtwórczej, i jakoby ruchy fizyczne, zwłaszcza oddechowe, powinny odpowiadać raczej uczuciowemu przeżywaniu dzieła sztuki". Oto odpowiedź, zupełnie trafna: „Jest zasadą ogólnie przyjętą w praktyce artystycznej, że ruchy, nie wyłączając takich, które w innych warunkach zawisły ściśle od afektu, od zależności tej się mniej lub więcej wyzwalają, ażeby służyć sztuce wykonawczej (Kunstausübung). Tak np. ruchy artysty-śpiewaka nie są bynajmniej wyłącznie wyrazem uczuć, a zwłaszcza ruchy jego oddechowe zależą w wybitnej mierze od wymogów technicznych". Tem niemniej konstrukcja Johnen'a byłaby bezwzględnie wadliwą, gdyby istotnie wyłączała wszystkie ruchy poza-metryczne, odpowiadające swobodnemu życiu rytmicznemu, jakie się odgrywa w poszczególnych komórkach metrycznych. Lecz ruchy te, nazwane „freirhythmische Bewegungen", są tylko oddzielone w zasadzie od ruchów torsa a przypisane w głównej mierze ramionom, rękom i palcom. Umyślny rozdział traktuje właśnie o racjonalnem połączeniu tych ruchów, będących zatem właściwym odpowiednikiem fluktuującego, subjektywnego uczucia, z metrycznymi ruchami torsa, stojącymi jakoby na straży metrycznej struktury kompozycji. Idzie bowiem o to, „ażeby wirtuoz i w najwyższym afekcie nie zacierał organicznych kształtów kompozycji".

Najwymowniejszym atoli rzecznikiem nowego systemu są zawarte w rozdziale szóstym wykresy, przedstawiające wyniki doświadczeń przeprowadzonych przez autora na szeregu jednostek o najróżniejszym poziomie muzycznym i technicznym, grających bądź to według jego, bądź to według innych metod. Wykresy te zostały sporządzone za pomocą aparatu umyślnie skonstruowanego, który podczas gry danej osoby, rejestrował automatycznie: 1. wymiary poruszeń torsa wprzód i w tył, 2. ruchy oddechowe t. j. rozszerzanie i ściąganie klatki piersiowej, 3. naprężenie i odprężenie lewego nadramienia. Objektywność i ścisłość grafikonów nie ulegają wątpliwości. Wynik jest rewelacyjny. Na pierwszy rzut oka gra jednostek posługujących się metodą Johnen'a wyróżnia się od gry innych, o ruchach torsa nieopanowanych, nietylko przez piękną harmonję synchronistyczną wszystkich trzech funkcji, lecz i przez harmonijny przebieg każdej czynności samej w sobie, gdy zaś u pianistów grających z torsem nieporuszonym lub poruszonym spontanicznie (uczuciowo), czynność oddechowa jak i praca mięśni przedstawia się w linjach chaotycznych, kapryśnych, załamujących się nieraz w sposób wprost przerażający. Nadmienić przytem należy, że i w wyborze objektów doświadczalnych autor rządził się zupełną bezstronnością. Wykresy „nieopanowane" pochodzą od znanych, wykwalifikowanych muzyków, zawodowych pianistów i uczniów najwyższej klasy fortepianowej Akademji berlińskiej, natomiast najciekawszy bodaj wykres szkoły Johnenowskiej (nr. 10.) jest zdjęty z gry dziecka 14-letniego po nauce trzymiesięcznej. Do wykresów i sprawozdań z eksperymentów kymograficznych dołącza autor nakoniec jeszcze i szereg niemniej ciekawych doświadczeń ilustrujących wartość jego metody jako środka leczniczego przy skurczach pianistycznych i pokrewnych chorobach zawodowych.

Pomimo tak wymownych wyników jednakże autor, jako ścisły naukowiec, nie łudzi się, jakoby w sprawie tej wypowiedział ostatnie słowo. „Ani teorji ani metody powyżej przedstawionej" — zastrzega się — „nie można uważać za ostatecznie upewnione". Lecz nikt chyba po przeczytaniu jego wywodów nie zaprzeczy, że za trafnością jego też przemawia „duży stopień prawdopodobieństwa", i że temsamem zasługują bezwzględnie na to, ażeby sfery naukowe i artystyczne zajęły się jaknajpoważniej ich dalszem zbadaniem i wypróbowaniem. Zdaniem autora „instancją najbardziej do tego powołaną są akademje muzyczne", ponieważ „rozporządzają bogatym materjałem uczniowskim wszelkiego rodzaju, jak i wybitnemi siłami artystycznemi, nadto zaś najłatwiej im bodaj o środki, ażeby wciągnąć w sprawę i fachowców z zakresu medycyny i psychologji".

Wartość życiowa pracy dra. Johnen'a wykaże się, tak czy owak. Nie przesądzajmy jej więc. Natomiast wartość jej naukową, a zwłaszcza metodologiczną, wolno nam dziś już określić bez zastrzeżeń jako wybitną.

MATERJAŁY DO HISTORJI MUZYKI POLSKIEJ.

JÓZEF ELSNER JAKO WOLNOMULARZ.
(Na podstawie nieznanych materjałów archiwalnych).

Zapewne mało komu jest znana działalność wolnomularska jednego z twórców opery polskiej Józefa Elsnera. Działalność ta była bogata i wybitna i zaważyła nietylko na dziejach wolnomularstwa polskiego, lecz znalazła oddźwięk i w twórczości muzycznej Elsnera.

Już w r. 1805 widzimy Elsnera w spisie członków loży warszawskiej „zum goldnen Leuchter". W r. 1810 Elsner dostaje stopień czwarty — kawalera wybranego. Jednocześnie powstaje kwestja, czy Elsner winien uiścić za otrzymanie wyższego stopnia należną opłatę, czy też jako artysta muzyk, który daje loży swą pracę artystyczną, ma być zwolniony od zapłaty. Loża w uznaniu zasług zwalnia Elsnera od opłat.

Stopień piąty — kawalera szkockiego — otrzymał Elsner 14 marca r. 1812, „jako nagrodę za gorliwość i gotowość z jakiemi stara się być pożytecznym przez swój talent we wszystkich wypadkach obrzędów i ceremonij", a szósty — kawalera wschodu — 30 grudnia r. 1813[1]). Siódmy stopień najwyższy — kawalera różanego krzyża — dostał 20 kwietnia r. 1814[2]). Tak szybkie awansowanie Elsnera tłomaczy się wielkiem poważaniem, jakie miał w zakonie.

Zajmuje też wysokie urzędy wolnomularskie. W r. 1815 zostaje mianowany wielkim budowniczym rachmistrzem wielkiej loży kapitularnej *pod Gwiazdą Wschodnią*, po paru zaś latach obrany członkiem Kapituły Najwyższej. Jego lożą macierzystą była *Świątynia Stałości*, w której pełnił urząd mistrza katedry. Loże Świątynia Izis, Świątynia Minerwy, Świątynia Równości i Pochodnia Północna obrały go członkiem honorowym.

Twórca „Króla Łokietka" układał muzykę do pieśni wolnomularskich. Z pieśni tych wspomnę: „Śpiew z okoliczności wyboru W. Mistrza W. Wschodu Narodowego Exekwowany przez B. B. Amatorów i B. B. Artystów różnych Lóż, pracujących pod Wsch. Warszawy dnia 30 miesiąca XI R. P. S. 5810 (1810. Słowa B. F(ranciszka) W(eżyka). Muzyka B. J(ózefa) E(lsnera)" (Chór: „Czciciele prawdy i cnoty"). Następnie: „Śpiew na obchód uroczystości Imienia P. i N. B. Karola Woydy, Mistrza Katedry S. i W. loży Ś. Jana pod osobnem nazwiskiem Astrea w dniu 5 M. IX r. p. ś. 5817 (5 listopada r. 1817) odbytej. Poezya B. Kazimierza Brodzińskiego. Muzyka B. Józefa Elsnera. Na Wschodzie Warszawy". („Wielu, wielu dobrze czyni"). I nakoniec: „Kantata na obchód uroczystości instalacji portretu Cesarza Aleksandra I 18 sierpnia 1819 r. w loży Bracia Polacy Zjednoczeni na ws. Warszawy. Tekst brata Józefa Brykczyńskiego, Namiestnika Mistrza Katedry tej loży, Muzyka brata Józefa Elsnera". (Chór: „Powstańmy z orężem w ręku").

Elsner miał zamiar wydać dzieło pod tytułem „Pieśni Wolnomularskie" i w tym celu rozesłał w sierpniu r. 1810 odpowiedni drukowany prospekt:

„Wszystkie loże we wszystkich językach mają zbiór pieśni wolnomularskich, śpiewanych przy rozmaitych uroczystościach i obrządkach swego zakonu. Niżej podpisany, czyniąc zadosyć tylokrotnie oświadczonym chęciom B. B. Towarzystw Polskich, przedsięwziął wydać niniejsze dzieło w języku ojczystym. Zbiór ten zawiera kilkadziesiąt hymnów, pieśni i innych śpiewów przez różnych B. B. poetów naszych wypisanych. Książka in 8-vo majori na pięknym papierze, wybornym charakterem jest drukowana, w końcu znajduje się kilka piosnek w języku francuskim i niemieckim; piękny i stosowny kopersztych zdobi toż dzieło. Oddzielna książka, zawierająca nuty muzykalne tychże pieśni, sztychowane i urządzone na pianoforte i śpiew, dołączy się do pierwszej. Niżej podpisany, w chęci jedynie uczynienia przysługi lożom ojczystym, żadnego nie wyciąga zarobku, jedynie, przedsięwziąwszy wystawić tak kosz-

towne dzieło, żądałby mieć znaczny zwrócony wydatek. Tak książka z poezją, jako i z muzyką, kosztować będą czerwony złoty jeden w złocie".

Dzieło to zapewne nie zostało wydane, w każdym razie nie natrafiłem nigdzie na jego ślad.

Twórca „Męki Jezusa Chrystusa" był też kierownikiem Towarzystwa Muzycznego, założonego w Warszawie przez wolnomularzy w r. 1814.

Wolnomularze, wdzięczni Elsnerowi za prace na dobro zakonu, uczcili go w oktawę imienin w r. 1819 wierszem:

Z Serc bratnich tkane wawrzyny,
Cnót mularskich, Weteranie!
Dla Ciebie Minerwy syny
Niosą dzisiaj na wiązanie.

Przyjm je więc w tej świetnej porze,
Tak mistycznie powiązane;
Pojedyncze, Senjorze,
Dawniej już miałeś oddane.

Przyjm, Józefie, zbliż do siebie,
Wykrzyknij w mularskim tonie:
Że jedność jest tylko w niebie,
I w naszym świętym Zakonie.

II.

Szpieg Henryk Mackrott (syn) w raportach tajnych o wolnomularstwie, pisanych po francusku dla wielkiego Księcia Konstantego, zatrzymuje się obszernie na roli, jaką wówczas Józef Elsner odegrał w zakonie [3]).

Wolnomularstwo polskie rządziło się według Konstytucji 1784 r. W r. 1819 wytworzyły się dwie partje. Pierwsza — dążyła do zmian w starej Konstytucji. Mackrott (syn) nazywa ją w swych raportach *le bon parti.* Kierował tą partją umiejętnie, a niewidocznie dla jej zwolenników, rząd rosyjski w Polsce, dążąc do zagarnięcia wolnomularstwa pod swe wpływy. W tym celu miały być zwiększone prawa wielkiego mistrza, a pomniejszone prawa przedstawicieli lóż poszczególnych. Druga partja — zwana opozycyjną — wystąpiła też ze swym projektem, lecz zmierzającym przeciwnie — do zmniejszenia praw wielkiego mistrza, a zwiększenia znaczenia reprezentantów lożowych.

Autor wspomnianych raportów był wówczas studentem medykiem Uniwersytetu Warszawskiego. Odznaczał się muzykalnością i miał najładniejszy głos śród studentów. Popisywał się nim na tajnych zebraniach studenckich, a wielkiemu księciu o nich donosił.

W raportach o wolnomularstwie, pisanych od października 1819 r., Mackrott — syn przedstawia walkę wskazanych dwóch partyj, przyczem często wspomina o Józefie Elsnerze, jednym z głównych przywódców partji opozycyjnej.

Mackrott, znając dobrze stanowisko rządu, wychwala naturalnie *le bon parti,* a partję opozycyjną stara się wystawić w świetle jak najniekorzystniejszem. Czuje specjalną antypatję do Elsnera, wypływającą i z uczuć synowskich, co niżej zobaczymy.

Mackrott nazywa projekt partji Elsnera *systemem węglarskim* ex mnicha - kapucyna Fesslera, jednego z rewolucyjnych przywódców węgierskich, a późniejszego prosora w Berlinie. Mając na uwadze pochodzenie niemieckie Elsnera, robi zeń agenta berlińskiego. Zapewne, iż stronnicy partji opozycyjnej byli pod pewnym wpływem wolnomularstwa berlińskiego, lecz kierowały nimi względy szlachetne i do partji tej wraz z Elsnerem należała znaczna większość wolnomularzy polskich, ludzi znanych z patrjotyzmu, jak radca stanu hr. Ludwik Plater, kasztelan hr. Aleksander Chodkiewicz, generał Kossecki, dyrektor Teatru Narodowego Ludwik Osiński, księża Dembek. Dąbrowski i wielu innych. *Le bon parti,* kierowany przez namiestnika wielkiego mistrza generała Aleksandra Rożnieckiego, miał w swych szeregach wielkiego mistrza hr. Stanisława Kostkę Potockiego, kasztelana hr. Stanisława Małachowskiego, posła na sejm Stanisława Nowakowskiego i innych.

III.

Przytaczam dane o ówczesnej działalności wolnomularskiej Józefa Elsnera, według

wspomnianych raportów Mackrotta — syna.

Agent Fesslera muzyk Elsner — pisze Mackrott w listopadzie r. 1819 — umiał tak dobrze prowadzić propagandę nowego systemu, że inni bracia, po większej części przez nieświadomość, poczęli używać wszelkich możebnych środków, aby system ten był przyjęty przez Wielki Wschód i zatwierdzony przez Kapitułę Najwyższą. Wielki mistrz zapewnia jednak, iż system Fesslera nigdy przyjęty nie będzie i Elsner jest zupełnie wściekły z tego powodu. Spotkawszy na koncercie kasztelana hr. Szołdrskiego, który na ostatniem zebraniu miał mowę przeciwko systemowi Fesslera, Elsner począł mu robić wymówki na niewdzięczność względem loży berlińskiej, w której Szołdrski był przyjęty jako członek. Szołdrski, prawdziwy Polak, przywiązany do rządu i wysokiego celu wolnomularstwa, oświadczył, że spełnia swój obowiązek i iż nie tu miejsce mówić o tych rzeczach. Elsner jednak twierdził wciąż uporczywie, że nie zważając na wszelkie wysiłki partji przeciwnej w celu zniszczenia tego systemu, on go jednak doprowadził do zwycięstwa.

Zczasem miało dojść między dwoma przeciwnikami do poważniejszego starcia.

Dzięki zabiegom Elsnera pułkownik Kempen, zajmujący stanowisko wybitne w policji, zostaje reprezentantem jednej z lóż. Tym sposobem Elsner powiększa liczbę zwolenników swego systemu. Miał on na uwadze stanowisko i wpływy Kempena i przeciągnął go na swą stronę, dowodząc mu, iż dla władz rosyjskich jest obojętne, według jakich praw rządzić się będzie wolnomularstwo polskie.

Kempen, człowiek zacny — pisze Mackrott — przez brak doświadczenia pozwala się kierować Elsnerowi, nie przeczuwając nawet do czego system partji opozycyjnej może zczasem doprowadzić. Byłoby wskazane zmusić Platera i Elsnera do zaprzestania na pewien czas pracy w wolnomularstwie. System Fesslera, propagowany tak usilnie przez Elsnera, popiera w Niemczech nowo utworzone *Towarzystwo Czterech.*

IV.

Ojciec autora tych raportów, stary szpieg, fryzjer Henryk Mackrott, był wykluczony z wolnomularstwa, jakoby za udzielenie pewnemu światowemu dwóch pierwszych stopni bez zezwolenia loży. Właściwie szło o służbę szpiegowską starego fryzjera i donoszenia na wolnomularzy, o czem się dowiedzieli.

Gdy po niedługim czasie Mackrott —ojciec przybył na uroczystość wolnomularską, obchodzoną z powodu wielkiego czwartku, Elsner nie pozwolił mu wejść do świątyni, mówiąc, iż nie jest więcej godny noszenia oznak wyższych stopni, pozostaje mu tylko wynosić się stąd, gdyż dekret infamji, wydany na niego przez lożę Izis i wielki warsztat, jest zatwierdzony przez wielkiego mistrza. Niektórzy bracia stanęli w obronie Mackrotta, lecz partja przeciwna z Elsnerem na czele przeważyła i Elsner począł prawić morały Mackrottowi, mówiąc do niego przez drzwi świątyni:

— Wszystkie protekcje, których użyłeś, nie służą ci na nic, widzisz, trzeba było trzymać z nami. Zobaczysz, iż protektorzy twoi, jeden po drugim osiądą na mieliźnie, jak i ty.

Stary szpieg, oblewając się łzami, zdjął z piersi oznaki wolnomularskie i jak niepyszny opuścił świątynię. Udał się wprost do syna ze skargą, a syn napisał do wielkiego księcia, aby wziął ojca jego w opiekę i ukrócił „groźby aroganckiego muzyka“.

V.

Mackrott-syn donosi w marcu r. 1820, iż loże płockie, utrzymujące zależność od loży berlińskiej, korespondują z Berlinem i przyjęły już system Fesslera. Loże te — pisze Mackrott — są centrem wpływów niemieckich w wolnomularstwie polskiem i czynią wszelkie trudności Wielkiemu Wschodowi polskiemu. Całą tą pracą kieruje Elsner.

Le bon parti, opracowawszy swój własny projekt zmiany konstytucji, zwany *ustawą poprawną,* występuje z nim na zebraniu kwietniowem Wielkiego Wschodu. Przed zebraniem ma miejsce ciekawe zajście po-

między Szołdrskim i Elsnerem. Szołdrski zwraca się do Elsnera ze słowami:

— Przestań się pan wtrącać do spraw daleko wyższych od pana, przyszedł pan do Polski z workiem na plecach, pójdziesz sobie pan tak samo stąd, o ile będziesz się wtrącał do rzeczy, co obchodzą naród. Wynoś się! Wynoś! Szkaradny Niemcu!

Prezes trybunału Lewiński, odsuwając Szołdrskiego, zapobiegł dalszemu obrotowi nieporozumienia.

W maju na posiedzeniu Kapituły Najwyższej wielki mistrz proponuje Elsnerowi podpisanie *ustawy poprawnej*, Elsner oświadcza jednak otwarcie, iż ani myśli podpisywać, gdyż jest za innym projektem. 30 maja na posiedzeniu Wielkiego Wschodu zostaje przeforsowaną przez wielkiego mistrza Potockiego zupełnie nielegalnie, znaczną mniejszością głosów, *ustawa poprawna*. Kempen, skaptowany przez Elsnera, „agenta berlińskiego" (co jest już teraz wiadomem), niespodzianie oświadcza się za *ustawą poprawną*. Po tem nielegalnem zaprowadzeniu nowej ustawy, Elsner zwraca się do niejakiego Dembczyńskiego, będącego przy osobie senatora Nowosilcowa, prosząc go, aby się spytał Nowosilcowa, czy on, Elsner, ma podpisać nową ustawę. Dembczyński odpowiada, iż Nowosilcow oświadczył, że nie ma do udzielenia Elsnerowi żadnej rady. Elsner szuka wszelkich sposobów, aby prześladować i szkodzić Mackrottowi ojcu, uważając, że ten donosi wielkiemu księciu o wszystkiem co się dzieje w Wolnomularstwie Warszawskiem i że z tego powodu zabiegi partji opozycyjnej nie pozostaną zapewne bez kary ze strony władz rosyjskich.

VI.

Wprowadzenie nowej ustawy stwarza rozłam w wolnomularstwie polskiem. Loże warszawskie, jedna po drugiej, poczynają się zamykać. Elsner buntuje lożę Świątynię Stałości, w której czczony jest jak patrjarcha i loża ta przestaje również pracować. Z 13 lóż warszawskich nową ustawę przyjmuje tylko loża Jedności Słowiańskiej. Z tego powodu w sierpniu 18200 r. na posiedzeniu Kapituły Najwyższej Stanisław Małachowski wypowiada się za pociągnięciem do odpowiedzialności kilku najgorliwszych przeciwników *ustawy poprawnej*, a między nimi i Elsnera; zostają oni wykluczeni ze spisu członków Kapituły Najwyższej. Tymczasem prawowierna loża Jedności Słowiańskiej urządza bankiet. Elsnerowi nie posyłają zaproszenia. Obrażony tem namawia innych braci, którzy otrzymali zaproszenia, aby nie brali udziału w bankiecie.

Upływa pół roku. Partja opozycyjna ani myśli o poddaniu się Wielkiemu Wschodowi. Rozpoczynają się jednak leniwie pertraktacje obydwóch partyj, zmierzające do utworzenia konkordatu i w sprawie tej Elsner zwraca się do namiestnika wielkiego mistrza generała Rożnieckiego, pytając o zezwolenie zwołania lóż dla omówienia warunków. W marcu 1821 r. wielkim mistrzem obrany zostaje generał Rożniecki. Elsner dąży do obalenia *ustawy poprawnej*, grożąc, iż jeśli mu się nie uda, to zaprowadzi drugi Wielki Wschód. Loża Świątynia Stałości, chcąc okazać Elsnerowi wdzięczność i szacunek za jego gorliwe zabiegi, ofiarowuje mu uroczyście pierścień. Prace Elsnera kończą się triumfem jego partji. Wielki Wschód przyjmuje zmiany w *ustawie poprawnej* według jego warunków.

Mackrott dziwi się, dlaczego Elsner, nie zajmujący w hierarchji społecznej żadnego wybitnego stanowiska, trzęsie jednak całem wolnomularstwem polskiem.

Tymczasem nadchodzi ukaz Cesarza Aleksandra I i loże wolnomularskie zostają zamknięte we wrześniu tegoż roku. Lecz i to nie ostudza gorliwości Elsnera. Urządza on w mieszkaniu swem przy ul. Marjensztadt niedozwolone zebrania lożowe. Agenci Mackrotta donoszą o tych zebraniach swemu szefowi, a ten wielkiemu księciu.

VII.

Mackrott-syn w innym dziale swych raportów *sur divers objets* często wspomina Elsnera i stara się go przedstawić w świetle jaknajgorszem.

W listopadzie 1820 r. — pisze Mackrott—

była wystawiona w Teatrze Narodowym piękna opera Karola Kurpińskiego Pałac Lucypera. Po ukończeniu aktu drugiego, będącego arcydziełem wśród kompozycyj Kurpińskiego i doskonale wykonanego przez aktorów, jeden z widzów począł z całej siły gwizdać. Na zapytanie komisarza policji dlaczego gwiżdże, osobnik ów odpowiedział: „gwiżdżę, bo tak mi się podoba". Zajście to wywołało dużo rozmów wśród publiczności i kilka osób było zdania, iż niesprawiedliwie jest zatrzymywać osobę, wyrażającą swą opinję w teatrze, gdyż każdy może robić za swe pieniądze, co mu się tylko podoba. Mówiono, że gwizdanie to jest skutkiem zazdrości Elsnera, który, jest też dyrektorem orkiestry Teatru Narodowego, jak i Kurpiński, lecz nie tak lubianym. Zdanie to było powszechnie przyjęte, gdy się dowiedziano, iż osobnik, który gwizdał, pracuje w tem samem biurze rachunkowem, co i mąż i córki Elsnera.

Mackrott wspomina również Elsnera w marcu 1822 r., pisząc: „Elsner, dyrektor szkoły muzycznej, opowiada, iż akademicy, uczący się muzyki w jego szkole, uprzedzili go, że ich koledzy wybierają się w wielkiej liczbie na benefis najbliższy jego żony". Żona Elsnera Józefina, jak wiadomo, była w swoim czasie bardzo cenioną śpiewaczką operową.

Oto ostatni akord muzyczno-wolnomularski po zamknięciu lóż:

W październiku 1822 r. — pisze Mackrott — wystawiono w Teatrze Narodowym operę (wolnomularza Mozarta) „Flet magiczny czyli sekret Izydy", w której są przedstawione zwyczaje i ceremonje wolnomularskie. Publiczność dziwiła się, iż zezwolono na wystawienie tej opery w czasie obecnym, kiedy wolnomularstwo jest zabronione. Wiadomem jest przecie, iż treść tej opery stara się zachęcić światowych do stania się wolnomularzami, gdyż w operze występuje profan, zwyciężający jaknajwiększe trudności i dostępujący światła wolnomularskiego. Nawet muzyka tego utworu wyraża sygnały masońskie: ! ! ! ! ! ! ! ! ! (sygnał uczniowski), co może w czasach obecnych wywrzeć złe wrażenie na tych, co je rozumieją. Orkiestrą dyrygował Elsner, jeden z najgorliwszych wolnomularzy, znany z przywiązania do tego zakonu, a operę wystawiono na rzecz żony aktora Dmuszewskiego, który posiadał najwyższe stopnie masońskie. Publiczność była tym razem daleko liczniejszą, aniżeli w czasach, gdy wolnomularstwo jeszcze istniało. Po kilku dniach ma być powtórzenie tej opery.

Na tem kończą się wzmianki Mackrotta o Elsnerze.

Jak widzimy, twórca „Męki Jezusa Chrystusa" odgrywał ogromną rolę w wolnomularstwie polskiem i interesował się żywo losami tego stowarzyszenia, poświęcając mu dużo czasu i pracy.

ODNOŚNIKI

[1]) Protokóły posiedzeń Kapituły Najwyższej. 1810—1814. Państwowe Arch. Akt Dawnych w Warszawie. — [2]) Protokóły posiedzeń Wielkiej loży pod Gwiazdą Wschodnią 1814. P. A. A. D. w Warszawie. [3]) Rapports concern la Maçonnerie pol. 1819—1821. Collection des rapports sur la Maçonnerie. 1821. Rapports sur divers objets. 1819—1823. P. A. A. D. w Warszawie

Stanisław Małachowski-Łempicki

SPRAWOZDANIA.

Statkowski Roman: Kwartet (smyczkowy) Nr. 5, op. 40. Partytura. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1929. 12-o, 102 str.

Powyższa publikacja jest ponownym dowodem wysokiego poczucia obowiązku patrjotycznego ze strony Towarzystwa Wydawniczego wobec tych działów polskiej twórczości muzycznej, które w naszych warunkach niejako „z natury rzeczy" nie mo-

głyby liczyć na zainteresowanie w kołach wyrachowanych wydawców nutowych. Wskazaliśmy już w poprzednim zeszycie Kwartalnika na smutny fakt, że wiele wartościowych dzieł polskich twórców muzycznych spoczywa w rękopisach, liczących nieraz wiele lat istnienia. Wydaje się u nas tak mało dzieł instrumentalnych polskich wogóle, w szczególności zaś dzieł poważnych i wartościowych, iż kultura nasza na obcym, nie znającym naszych stosunków, musiałaby czynić wrażenie beznadziejnej pustyni. O iluż dziełach kameralnych wszelkiego typu wiemy, że znajdują się w tekach naszych kompozytorów?! Ileż sonat skrzypcowych, kwartetów, sekstetów, nawet oktetów moglibyśmy wymienić wraz z wybitnemi nazwiskami ich twórców polskich?! A jednak porównajmy ich ilość z ilością dzieł wydanych, aby nie dziwić się, gdyby ktoś wypowiedział zdanie, że u nas muzyka kameralna prawie nie istnieje lub „ledwie żyje“ nawet w porównaniu z twórczością orkiestrową! Wydany właśnie kwartet smyczkowy ś. p. Romana Statkowskiego, jest piątym kwartetem jednego z najsympatyczniejszych naszych twórców i najwybitniejszych muzyków, którego stosunek do młodszej i najmłodszej naszej muzyki był bliższym, aniżeliby można sądzić tylko z zewnętrznych szczegółów. Kiedyż ukażą się cztery pierwsze kwartety Statkowskiego, które dopiero razem z innemi dziełami nauczyciela młodszej generacji naszych muzyków pozwolą nam uzmysłowić sobie całokształt jego twórczości i rozwój jego indywidualności?! Ale bądźmy wdzięczni Towarzystwu Wydawniczemu Muzyki Polskiej, że wydało narazie przynajmniej jeden kwartet, tak bardzo budzący pragnienie poznania dawniejszych, w młodszych latach powstałych kwartetów. A wydało w sposób, który przynosi i jemu samemu i Litografji J. Konarzewskiego w Warszawie tylko słowa najprawdziwszego uznania (jak i inne publikacje). Samo też dzieło zasłużyło w całej pełni na ten zupełnie widoczny pietyzm.

Kwartet Statkowskiego przedstawia dość wielką rozmaitość stylów. Obok częstego stosowania środków imitacyjnych i rozwiniętej fugi znajdujemy ustępy zupełnie lub prawie zupełnie niepolifoniczne, wręcz nawet „akordowe“, i to o charakterze tanecznym lub pieśniowym (romanzowym), obok form ściślejszych formy swobodne, zbliżone do cappriccia wzgl. wolnej fantazji. To zapewnia kwartetowi wielkie urozmaicenie. Charakter samej melodyki jest oczywiście też różny, przyczem nie można pominąć często odzywającej się „nuty polskiej“, której Statkowski zawsze zapewniał głos, zawdzięczając jej niejeden wdzięczny efekt, będący wypływem jego sympatycznej indywidualności, zwracającej się tak często w lepsze, minione czasy. Statkowski włożył w swe dzieło całą swą wiedzę doświadczonego pedagoga i dobrego muzyka, znającego wybornie kameralną fakturę, umiejącego z wielką pieczołowitością i starannością cyzelować szczegóły techniczne i równocześnie liczyć się z warunkami instrumentów i dobrego brzmienia, które też nie przekracza granic stylu kameralnego. Pod tym względem — zdaje mi się — wzorami dla Statkowskiego byli starsi kompozytorowie kameralni rosyjscy i francuscy, głównie kierunku wybitnie romantycznego. Wskazuje na to kilka szczegółów, nietylko w technice ale i melodyce, w której jednak nietrudno także stwierdzić polski temperament i polski liryzm. Mimo wszystko bowiem był Statkowski lirykiem, ale lirykiem wszechstronnym. — Wydany V kwartet domaga się wydania poprzednich kwartetów.

A. Chybiński

Sołtys Adam: Nowe latko. Chór męski à cappella. Partycja i głosy. Nakład i własność: G. Seyfarth, Lwów 1928.

Jest to jedna z najlepszych pieśni chóralnych, jakie pojawiły się w naszej muzyce w ostatnich latach. Jeśli kompozytor posiada w swej tece więcej pieśni tego rodzaju, to możemy wyrazić radość, że i on przyczyni się od odrodzenia naszej pieśni chóralnej „w tonie ludowym“ i uwolnienia jej od szablonowych zwrotów i środków, w których od wielu lat się ona obraca. „Nowe latko“ (początkowe słowa tekstu: „Gaiczek zielony pięknie przystrojony“) —

to wcale nie „opracowanie“ jakiejś melodji ludowej w drodze dodania innych głosów, lecz właściwie szereg warjacyjny z szerokiem zastosowaniem tematyczno-motywicznych zmian i rozwijań na tle pojawiających się ustawicznie w różnych głosach motywów pieśni ludowej. Całość posiada wyborną konstrukcję z zastosowaniem stale rosnącej gradacji w stosowaniu środków dynamicznych i harmoniczno - polifonicznych, dzięki którym kompozytor osiąga wiele interesujących brzmień. Do tych środków należy także celowe i dojrzałe, gdyż dobrze przemyślane stosowanie równoległych konsonansów i dyssonansów oraz równie celowe jak logiczne kumulowanie współbrzmień, które uzasadnione są częstem dążeniem do niemal linearnego prowadzenia samodzielnych głosów. Kompozycja ta jest pełna żywiołowego temperamentu i już w swej budowie jest efektowna. Winna zatem stanowić stały punkt w programie dobrych zespołów męskich. (W partycji na str. 1, syst. 5, t 3 winno być w I basie zapewne gis przed ostatniem a).

A. Chybiński

W i e c h o w i c z Stanisław: „Oj Ty, wolo“, na chór mięszany a cappella. Słowa Brunona Jasieńskiego. Poznań, 1929. Nakładem Wielkopolskiego Związku Kół Śpiewaczych.

Jest to bardzo oryginalna i interesująca kompozycja. Muzyka przewyższa nastrojowo słowa Br. Jasieńskiego. Konstrukcja muzyczna opiera się ściśle na motywach zawartych w tematach, które są ostro zarysowane i wyraziste. Kompozytor stosuje często polifoniczno-imitacyjne prowadzenie głosów, przypominające technikę motetową, pozornie bez względu na brzmienie harmoniczne. Wynikają z tego zajmujące „przypadkowe“ brzmienia, często o charakterze instrumentalnym. — Pewne zastrzeżenia budzą postępy pustych lub niezgodnych interwałów przy dwugłosach. Usprawiedliwione są one zupełnie, gdy kompozytor zamierzał osiągnąć niemi pewne efekty kolorystyczne. Jędrnie i bogato brzmią 7- i 8-głosowe ustępy, jak również epizody na leżących nutach basowych. — Chór ma w tej kompozycji do pokonania trudności nietyle pod względem intonacyjnym, ile technicznym. Częste akcenty i staccata w wysokich pozycjach (soprany do c'') przy tak szybkich tempach, przesunięte rytmy, liczne zmiany metryczne — wszystko to można osiągnąć jedynie przy pierwszorzędnych zespołach chóralnych. Większe jeszcze niespodzianki znajdują się w prozodji, w miejscach, w których niewątpliwie umyślnie są przesunięte akcenty słowa i muzyki. Rozpatrując to pod kątem widzenia nowoczesnej estetyki, można uważać te zjawiska jako wynikłe ze specjalnego uwzględnienia w sztuce ujemnych momentów estetycznych. Bezsprzecznie kompozycja zyskuje tym sposobem na kontrastach i żywości. — Utwór Wiechowicza świadczy o wielkim talencie i o szczerym rozmachu twórczym. Faktura zdradza istotnie muzyka o wielkiej znajomości środków wokalnych i posiadającego wielką sprawność techniczną. Dlatego też musimy uznać, że „Oj Ty wolo“ wzbogaca naszą muzykę chóralną o cenny nabytek.

Dr. Adam Sołtys (Lwów)

Zbiór polskich kompozycyj kościelnych. Zinstrumentował T. G o r e c k i, wydał 40. pułk piechoty strzelców lwowskich. (Lwów 1929).

Publikacja ta zasługuje na szczególną wzmiankę z powodu tego, jest jednym z sympatycznych dowodów propagandy dawnej muzyki polskiej w naszej armji. Kapelmistrz 40. p. p. we Lwowie, p. ppor. Tadeusz Gorecki zinstrumentował wzgl opracował 8 utworów staropolskich na orkiestrę wojskową i wydał w formie bardzo starannej. Utworami temi są: „Bogurodzica“, Gaude Mater“ Gorczyckiego (?), 4 psalmy M. Gomółki i 2 pieśni Wacława z Szamotuł. Zespół orkiestry wojskowej, dla której opracowania te są przeznaczone, składa się z 28 głosów dla instrumentów dętych (metalowych i drewnianych), zebranych w ozdobnej teczce. Należy tylko zachęcić młodego i utalentowanego kapelmistrza, aby nie ustawał w tak zasłużonej

pracy, pułkowi zaś kresowemu i jego dowódcy, p. pułk. Gigiel-Melechowiczowi wyrazić pełne uznanie za głębokie zrozumienie poważnej propagandy muzyki staropolskiej w armji i za poniesienie kosztów sympatycznego wydawnictwa.

A. Chybiński

Jöde Fritz: Der Kanon. Ein Singbuch für Alle. 3—5. Tausend der Gesamtausgabe. Wolfenbüttel — Berlin 1927. Georg Kallmeyer Verlag. 8⁰. 415 stron.

Wszelkiego uznania godną była idea słynnego pedagoga niemieckiego, prof. Jöde'go, aby wydać zbiór kanonów na 2 i więcej głosów, dający przegląd — oczywiście ogólny — tego wszystkiego. co od czasów słynnego „Sumer-Kanon" (w. XIII) napisano do dnia dzisiejszego w formie kanonu w jego różnych postaciach. Myliłby się ten, kto przypuszczałby, że cel Jöde'go był naukowo-historyczny lub tylko pedagogiczny i że w jego zbiorze mieści się „uczona muzyka", a nic ponadto. Znajdujemy w nim mnóstwo kanonów tak bardzo bogatych co do pięknych, niekiedy ludowych melodyj, że nawet muzyk, który nie sympatyzuje z formą kanonu lub ma do niej awersję (co jak wiadomo zdarza się często z powodów zwykle czysto osobistych), musi ulec czarowi tej istnej „magji imitacji" i przekonać się, że nawet pod postacią „matematycznej" formy powstawały i powstawać mogą utwory przemawiające do emocjonalnych czynników naszej duszy. Angielski „Sumer-Kanon" z XIII wieku przy odpowiedniem wykonaniu musi przemówić siłą swej wartości twórczej, a obok niego mnóstwo innych kanonów. Całość wydawnictwa Jöde'go obejmuje przeszło 600 dzieł i dziełek w formie kanonów, i to pochodzących od wielkich mistrzów wszelkich czasów. Notowane są te kanony często jako jeden głos z zaznaczeniami, kiedy i gdzie wchodzą głosy naśladujące. Rozmaitość form i środków i treści nie pozostawia nic do życzenia. Podobnej publikacji dotychczas nie znano, jeśli chodzi o tak imponujący zasób różnych możliwości. Szkolnictwo muzyczne, zespoły chóralne, a niemniej i historycy muzyki będą wydawcy niewątpliwie bardzo wdzięczni, zwłaszcza że sposób wydania tej bardzo pożytecznej publikacji uczynił ją dostępną także co do ceny. Wydawca miał oczywiście na myśli tylko potrzeby niemieckiego świata muzycznego; stąd zaopatrzył kanony tylko w niemieckie teksty, nie podając innych, t. j. oryginalnych, n. p. włoskich, francuskich lub angielskich tekstów. Byłaby to jedyna może przeszkoda w większem rozpowszechnieniu tego — podkreślamy raz jeszcze — bardzo pożytecznego wydawnictwa.

A. Chybiński

Opieński Henryk: La musique polonaise. Gebethner et Wolf. Paryż 1929. 8⁰, 120 stron.

Praca powyższa jest drugiem, choć tak nie nazwanem wydaniem książki autora, ogłoszonej pod tym samym tytułem w r. 1919 w Paryżu w firmie G. Cres. W ciągu zatem niespełna lat dziesięciu spełniała praca d-ra Opieńskiego rolę wybitnej propagandy polskiej kultury muzycznej i jej dziejów, udowadniając obcym przynależność jej do Zachodu, co wobec tak mylnych a na Zachodzie jeszcze pokutujących sądów i przesądów należy policzyć autorowi do wielkich, niewątpliwych zasług. Drugie wydanie nie wypadło co do typograficznych zalet tak dobrze, tak okazale, jak pierwsze, ale też zapewne zamiarem wydawców było uzgodnić przystępność ceny książki z tendencją do jeszcze większego rozpowszechnienia, aniżeli to przypadło w udziale nawet I wydaniu. Jednakże daleko wyższy poziom i daleko bogatszą treść uzyskał autor w II wydaniu swej cennej i zasłużonej pracy, dając o wiele pełniejszy obraz tego wszystkiego, co dotyczy muzyki w Polsce od najdawniejszych do najnowszych czasów. Uwzględnił badania innych muzykologów i dodał swoje własne nowe badania, związał całość silniejszemi węzłami rozwojowej linji naszej muzyki, wyrównał pewne luki poprzedniego wydania. Osiągnął też poprostu rekord wielkiej treściwości w podawaniu ścisłych wiadomości o faktach historycznych i podał swą pra-

cę w doskonałej francuzczyźnie. Badania nad naszą muzyką postępują szybciej, niżby się „na oko“ zdawać mogło, a to dzięki przypływowi nowych sił naukowych. Niemal każda synteza dziejów naszej muzyki już w chwili pojawienia się w druku wymaga korektur i uzupełnień. Niewszystkie szczegóły, ale też tylko szczegóły, w pracy Opieńskiego będą nadal bezwzględnie obowiązywały, ale możemy powiedzieć bez przesady, że synteza historyczna, jaką w swej pracy daje Opieński, jest może i najszczęśliwszą. Zważmy ponadto że celem pracy autora była przedewszystkiem gorąca chęć zapoznania obcych z dziejami naszej muzyki i że dobrze się stało, iż wydano ją w Paryżu, gdzie w swym czasie pojawiły się historyczne tomy „Encyklopedji“ Lavignaca, w której figuruje praca nieznanego bliżej p. Ryba o polskiej muzyce (w części poświęconej muzyce rosyjskiej...), praca budząca tak przykre uczucie, iż trudno o przykrzejsze. Oczywiście już przez sam fakt pojawienia się swego praca Opieńskiego usunęła z nauki tak karykaturalny produkt. Mimo to że Opieński pisał swą książkę pod kątem widzenia obcych potrzeb, można wyrazić nadzieję, iż ukazanie się jej w polskim przekładzie spełni w równie piękny sposób swe zadanie. Mimo wszystkich bowiem zalet, jakie posiadają dotychczasowe „historje muzyki polskiej“, książka w rodzaju omawianej właśnie pracy Opieńskiego byłaby bardzo potrzebna przedewszystkiem dla celów nauczania, a to ze względu na jasny, przystępny i sympatyczny sposób podawania wiadomości. Miejmy nadzieję, iż polskie wydanie nie każe na siebie zbyt długo czekać. — Należy wreszcie dodać, że II wydanie tej zasłużonej pracy Opneńskiego było subwencjonowane przez „Stowarzyszenie szerzenia sztuki polskiej wśród obcych“. Będzie to niewątpliwie poczytane za jedną z największych zasług tego Towarzystwa.

A. Chybiński

Instrumenty muzyczne. Monografja zbiorowa pod redakcją Mateusza Glińskiego. Nakładem miesięcznika „Muzyka“, b. m. i r. (Warszawa 1929) 8⁰, 48 stron.

Na tę zwięzłą pracę zbiorową składa się, prócz „sonetu instrumentalnego“ Witolda Hulewicza i wstępu Wandy Landowskiej o „dawnych instrumentach“, pięć artykułów: ks. D-ra Hieronima Feichta „Dzieje organów“, Stanisława Niewiadomskiego „Dzieje fortepianu“, Karola Stromengera „Dzieje instrumentów strunowych“, D-ra Józefa Reissa „Orkiestra symfoniczna“ i D-ra Alicji Simon „Polskie instrumenty za granicą“. Niewielkie rozmiary tej zbiorowej pracy pozwoliły autorom podać zasadnicze wiadomości o instrumentach muzycznych i ich zastosowaniu oraz przyozdobić je licznemi ilustracjami, na które składają się zarówno podobizny z dawnych dzieł dotyczących wprost lub pośrednio instrumentów muzycznych jak i podobizny samychże instrumentów. Ilustracje te, w pracy tego rodzaju niezbędne, podnoszą wielce wartość zbiorowej monografji, wydanej — jak czytamy na wstępie — z okazji „pierwszego na szerszą skalę zakrojonego pokazu budownictwa instrumentów muzycznych, zorganizowanego przez Zrzeszenie Przemysłu i Handlu Muzycznego w Polsce w ramach Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu“ (1929). Nasza literatura instrumentologiczna jest tak bardzo uboga, iż każdy, nawet popularny — jak właśnie monografja zbiorowa — przyczynek zyskuje przez to swą wartość, zwłaszcza że autorowie starali się nawiązać swe wywody treściowo z polskiemi instrumentami i ich budownictwem. Z pośród ilustracyj zwraca na siebie uwagę kilka podobizn instrumentów polskich. Całość przedstawia się pod względem zewnętrznym bardzo staran nie.

A. Chybiński

Dr. Wójcikówna Bronisława: Problemy formy w muzyce romantycznej. Odbitka z monografji zbiorowej. „Romantyzm w muzyce“ wydanej pod redakcją Mateusza Glińskiego, nakładem miesięcznika „Muzyka“. Warszawa 1928, 8⁰, 24 stron.

Praca powyższa przeznaczona jest w pierwszym rzędzie nietyle dla muzyków za-

wodowych, ile dla ogółu interesującego się muzyką. Stosownie do tego obrała autorka formę wykładu przystępną i zrozumiałą, zachowując jednak zawsze ton ściśle rzeczowy i przedstawiając w krótkim szkicu rzeczywistą syntezę problemów formalnych w muzyce romantycznej. Scharakteryzowawszy ogólne tło epoki, zajmuje się autorka po krótce melodyką, harmoniką i rytmiką romantyczną, jako elementami, rozstrzygającymi o formie, poczem dopiero przystępuje do omówienia tej ostatniej. Do zilustrowania zmian, dokonanych w jej zakresie, służy za przykład sonata romantyczna, w szczególności jej część I, t. j. forma sonatowa; trafna analiza sonaty A-dur op. 39 Webera precyzuje typ sonaty romantycznej i jej stosunek do poprzedzającej ją epoki klasycznej, powtarzający się zresztą na polu symfonji. Jako najpoważniejszą zdobycz pracy D-ra Wójcikówny uważać należy położenie głównego punktu ciężkości na zmienioną konstrukcję wewnętrzną w romantyźmie, na nowe znamiona tematu i motywu jako czynnika formotwórczego, mało lub prawie nie akcentowane przez dotychczasowych historyków. Dzięki temu udało się autorce przedstawić pewne zagadnienie w nowem świetle, co jest chyba najwyższą pochwałą, jaka spotkać może rozprawę naukową o t. zw. popularnym charakterze.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Cobbett Walter Willson: Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music Compiled and Edited by... with a preface by W. H. Hadow. Volume I, A—H. 1929 Oxford University Press. Londyn: Humphrey Milford. 8⁰, 585 stron.

Leksykon Cobbetta, dotyczący kameralnej muzyki, jest dziełem poważnem, zakrojonem na wielką skalę, największą, jeśli chodzi o dotychczasowe prace tego rodzaju. Obejmuje nietylko artykuły poświęcone poszczególnym kompozytorom dzieł kameralnych, ale także wszelkim kwestjom techniczno-stylistycznym i organizacyjnym dotyczącym twórczości kameralnej i odtwórczości. Obok biografij i charakterystyk kameralnej twórczości poszczególnych kompozytorów znajdujemy obszerne artykuły poświęcone instrumentom, wchodzącym w rachubę w muzyce kameralnej, następnie artykuły o muzyce kameralnej i jej historji, o historji zespołów kameralnych, a niemniej artykuły o technice kompozycji kameralnej (poczynając od sonat na instrumenty solowe z tow. fortepianu) i o stylu, w tym zaś ostatnim wypadku znajdujemy artykuły ogólniejszego znaczenia (n. p. o atonalności i politonalności, o motywach ludowych w muzyce kameralnej), jak i znaczenia specjalnego. Wydawca nie jest autorem wszystkich artykułów. Przeważnie bowiem z jego pióra pochodzą artykuły teoretyczne. Natomiast szereg współpracowników różnych narodowości dostarczył mu wartościowych prac, przyczem widoczne jest staranie o to, aby o ile możności nie pominąć żadnego kompozytora, nawet mniejsze znaczenie mającego lub nie ześrodkowującego swych sił tylko w obrębie muzyki kameralnej. Niestety muzyka polska nie została opracowana przez Polaka, a prócz tego — o co trudno winić wydawcę — została opracowana dość powierzchownie i nie bez wielkich braków. Znajdujemy tylko nazwiska: Fr. Brzezińskiego („Brzeszinski"), Deszczyńskiego, Dobrzyńskiego, Fitelberga i Friedmanna (ten ostatni zwany jest „polish pianist and... conductor"). Znawcom przedmiotu nie musimy wskazywać, jakie polskie nazwiska brakują w tym tomie, obejmującym litery od A—H. W artykule „Anatonality and polytonality" wymienione jest na str. 43 nazwisko Szymanowskiego wraz z cytatem z jego kwartetu op. 37. Pozatem, jakoteż poza bardzo krótkiemi, kilkowierszowemi charakterystykami i bibljografjami dzieł kameralnych naszych kompozytorów nie znajdujemy niczego, co odnosiłoby się do naszej muzyki kameralnej. Wrażenie w porównaniu z opracowaniem materjału innych, nawet mniejszych narodów słowiańskich, jest zatem przykre, ponieważ widocznie nie umiemy mieć starania o swe sprawy na międzynarodowym rynku muzycznym. — Dzieło Cobbetta dowodzi wielkiej staranności, dokładności i solidności,

jakkolwiek nie każdy artykuł jest przyczynkiem o wartości objektywnej. W miarę ukazywania się dalszych tomów będziemy mieli znowu sposobność zaznajamiania naszych czytelników z „polską“ treścią tychże.

A. Chybiński

Dr. Z u l a u f Max: Die Harmonik Johann Sebastian Bachs. Berno szwajc., 1927. 8°, 186 str. (bez nakładcy).

Twierdzenie, że harmonja u Bacha nie jest tylko wynikiem współbrzmienia samoistnych głosów, ale bardzo często decyduje o ruchu tych głosów, że zatem ze skutku staje się już przyczyną, — otóż twierdzenie to zyskuje w ostatnich czasach coraz więcej zwolenników wśród muzykologów. Nikt jednak nie zajął się dotychczas kwestją harmoniki Bacha niezależnie od jego techniki kontrapunktycznej, nikt nie starał się przedstawić systemu nowożytnej tonalności dur i moll, tak, jak on się skrystalizował w dziełach Bacha. Problemy te podjął dopiero autor omawianej przez nas pracy. Uznał, że Bach jest pierwszym z wielkich twórców, który zasadę nowożytnej tonalności zastosował i utrwalił wraz z wszystkiemi jej konsekwencjami. Dlatego też usiłując sprowadzić cały system tej tonalności do jej zjawisk najprostszych, zdołał wykazać, że one właśnie stanowią punkt wyjścia i podstawę harmoniki Bacha. — Tonalność nowożytna znajduje swój najściślejszy, a zarazem najprostszy wyraz w kadencji, której podstawą są połączenia akordów w pokrewieństwie kwintowem. Otóż Zulauf twierdzi, że cała harmonika Bacha daje się sprowadzić w najogólniejszych zarysach do kadencji zupełnej, t. zw. Sechterowskiej, która właściwie jest sekwencją tonalną, wychodzącą od toniki i na niej się kończącą, w której łączą się z sobą wszystkie akordy rodzime jakiejś tonacji, pozostające do siebie w stosunku kwintowym. Twierdzenie to uzasadnia Zulauf w całej swej książce z żelazną konsekwencją. Kadencja zupełna jako podstawowy szkielet harmoniczny jest u Bacha nietylko zasadą budowy poszczególnych tematów lub ustępów, ale też i całych kompozycyj, w których naturalnie ulega licznym zmianom. Za główny szkielet harmoniczny wszelkich form u Bacha uznaje Zulauf następujący: T—D—X—T. A zatem mielibyśmy tu już pewną analogję do schematu ustalającej się w tym czasie formy sonatowej (na co autor nie zwraca uwagi) z tą jedynie różnicą, że formy sonatowe epoki współczesnej Bachowi, zdążają po dominancie definitywnie ku paraleli, a formy Bachowskie wprowadzają tu różne, niestałe wychylenia tonalne. Rozszerzenia kadencji zupełnej dokonuje Bach przez dominanty poboczne, które też stanowią dla niego główny środek modulacyny, obok cieniowania tonalnego, t. j. przechodzenia do tonacji równoimiennej, a różnej rodzajem. — Ciekawem jest twierdzenie autora, że Bach operuje przeważnie tylko dwoma funkcjami: T i D, a S nie jest u niego równorzędną funkcją i odgrywa jedynie pewną rolę przy rozwiązania zwodniczych i wychyleniach modulacyjnych, występując prawie zawsze w formie akordu mollowego. Jeśli zestawimy ten fakt z współczesną Bachowi teorją harmonji, reprezentowaną przedewszystkiem przez teoretyczne dzieła Filipa Rameau — czem autor jednakże się nie zajmuje — to możnaby uważać to nie uznawanie S za równorzędną funkcję, w stosunku do T i D za element retrospektywny harmoniki Bacha, wobec tego, że już nawet teorja tę równorzędność uznała. Ze S łączy się często występowanie akordu neapolitańskiego, który niekiedy pojawia się już b e z p r z e w r o t u. (Wykazanie tego ostatniego faktu jest o tyle ważnem, że obala ono twierdzenie Kurtha, iż dopiero u Schuberta pojawia się akord neapol. w formie trójdźwięku; należałoby więc już u Bacha szukać zarodków tego, tak ważnego czynnika rozszerzenia tonalności u romantyków, a głównie Wagnera). — Wszystkie zboczenia tonalne u Bacha są ściśle podporządkowane tonacji głównej i przyczyniają się tylko do jej podkreślenia, nigdy obalenia. Brak jakichkolwiek przeskoków, logiczne wiązania tak akordów, jak i tonacyj — oto główne cechy harmonicznego stylu Bacha. Dąży on do niewidocznych stopniowych przejść modulacyjnych, których dokonuje głównie

djatoniką, rzadziej przy pomocy środków enharmonicznych, nigdy prawie — chromatycznych. Najdalej posuniętym środkiem przełamania toku tonalnego jest u Bacha chromatyczne łączenie szeregu akordów septymowych zmniejszonych, które jednak przeważnie mają charakter przejściowy i stanowią tylko napięcie przed ostatecznem rozwiązaniem ostatniego z nich na akord toniczny. — Traktowanie dysonansów u Bacha jest od początku jego twórczości bardzo swobodne. Obficie posługuje się akordami septymowemi i nowemi, często tworząc z nich progresje. Ulubionym środkiem Bacha jest akord mocno dyssonujący, usamodzielniony fermatą, występujący stale przed ostateczną kadencją. Swobodne traktowanie dyssonansów, powstających z nut przetrzymanych, przejściowych i zamiennych, które często skaczą nie znajdując swego rozwiązania, jest wynikiem silnej ekspanzji i ruchliwości głosów, w tym wypadku nie idącym w zgodzie z wymogami harmonji. Te swobodne dyssonansy stanowią właśnie główny urok harmoniki Bacha dla słuchacza. Ekspanzja i niezawisłość głosów u Bacha jest nieraz tak wielka, że są one sprzeczne z harmoniczną zawartością continua, a niekiedy wytwarzają akordy o odrębnej funkcji harmonicznej. (Dlatego to D. Milhaud może mówić o zarodkach politonalności u Bacha; zob. artykuł w „Revue Musicale"). W tych właśnie swobodnych dyssonansach leży różnica między harmoniką Bacha a współczesnych mu twórców. Podobnie i chromatyka jego wywodzi się jedynie z chromatyki melodycznej, linearnej; liczne jego tematy, oparte na skali chromatycznej, są prawie stale harmonizowane sekwencją połączeń kwintowych, co również świadczy o tem, że niema jeszcze u Bacha chromatyki akordowej. — Z powyższych wywodów Zulaufa możemy wysnuć wniosek, że harmonika Bacha opiera się jedynie na najprymitywniejszych założeniach nowożytnej tonalności, a to, co w niej wskazuje na przyszłość, daje się genetycznie wprowadzić z linearnych czynników jego techniki kompozytorskiej. Współpraca czynników linearnych i harmonicznych, łącząca się u Bacha w jednolitą całość, tworzy styl, pozornie tylko harmonicznie bardzo swobodny, a właściwie ustalający dopiero podstawy nowożytnej tonalności: kadencję i pokrewieństwo kwintowe (tak akordów, jak i tonacyj). — Osobny rozdział poświęca autor twórczości chorałowej Bacha, która odgranicza się od pozostałych dzieł przez to, że kompozytor opiera ją na starszym systemie tonalnym, t. j. na tonacjach kościelnych. W związku z kwestją tonacyj kościelnych u Bacha pozwala sobie autor na jedyną większą dygresję teoretyczną w swej pracy. Formułuje mianowicie ścisłe różnicę znaczenia „tonacji" w systemie: 1. dur i moll, 2. kościelnych. W pierwszym z nich „tonacja" ma przedewszystkiem znaczenie harmoniczne, jest wyznaczona przez szereg akordów kadencjonujących. W drugim ma znaczenie melodyczne, jest szeregiem tonów, dążących do „finalis". Różne tonacje kościelne nowożytne są de facto transpozycjami jednej skali. Tonacje kościelne w obrębie oktawy są różne w swej konstrukcji. Bach nie operuje już czystym systemem tonacyj kościelnych. Dokonuje w swych chorałach jego syntezy z tonalnością nowożytną. Ustępy miksolidyjskie mają u niego charakter tonalnie wahających się pomiędzy dwoma tonacjami pokrewnemi kwintowo. Specyficzna kadencja frygijska nabiera znaczenia półkadencji w a-moll. Cechy tonacji kościelnych wyraża Bach często środkami nowszej harmoniki (n. p. małą septymą miksolidyjską podkreśla Bach przez wychylenie do S danej toniki; posługuje się w tonacji kościelnej samoistnymi akordami septymowemi i t. p.). Także i transponowanie skal kościelnych pochodzi z wpływów tonalności nowszej. Wbrew Riemannowi i Spitcie twierdzi Zulauf, że w nie chorałowych utworach Bacha niema żadnych wpływów tonacyj kościelnych; jedynie kadencja frygijska jest zabytkiem tychże.

Bach ostatecznie dokonał przejścia od starszej tonalności do nowożytnej, od stylu, w którym następstwa współbrzmień n i e odnoszą się do jednego h a r m o n i c z n e g o centrum, aż do najściślejszego określenia tonacji, wyrażonej kadencją zu-

pełną. — Szereg ciekawych uwag, odnośnie do historycznej genezy czynników harmoniki Bacha, kończy tę niezmiernie szczegółowo, a jednak jasno i przejrzyście napisaną pracę, która może się niemało przyczynić do zrozumienia ogólnej twórczości Bacha, a także do rozświetlenia niektórych kwestyj z dziedziny rozwoju tonalności nowożytnej.

Dr. Zofja Lissa (Lwów)

Souchay Marc-André: Das Thema in der Fuge Bachs. Inauguraldissertation (Berlin 1928), 8⁰, 102 strony.

Jeśli ktoś przestudjował dokładnie dzieło E. Kurtha p. t. Grundlagen des linearen Kontrapunkts, to wie, jak trudno jest powiedzieć coś nowego a istotnego o technice kompozytorskiej J. S. Bacha. Refleksja ta narzuca się przy czytaniu pracy Souchaya, której przedmiotem jest rola tematu w fudze Bacha. W swej nader przejrzystej i jasno napisanej pracy rozważa autor kwestję tematu fugi z trzech punktów widzenia: 1. temat jako twór muzyczny sam w sobie, 2. temat jako element konstrukcji przeprowadzeń, 3. temat jako podstawa całej formy fugi. Każdemu z tych zagadnień poświęca autor osobny rozdział; z żadnego jednak nie odnosimy wrażenia, iżby autor miał coś nowego do powiedzenia. Powtarza on w nich jedynie prawidła i reguły powszechnie znane z nauki o kontrapunkcie i bada, czy i o ile Bach je stosuje w swych fugach. Na podstawie żmudnych i drobiazgowych badań dochodzi autor do ustalenia szeregu typów w zakresie tematów, przeprowadzeń i form fug, popierając swe wywody licznymi przykładami, wypełniającymi połowę pracy. W związku z klasyfikowaniem samych tematów stawia autor twierdzenie, że wszystkie tematy fug Bacha dają się sprowadzić do skali, która stanowi ich praformę, nietylko jako ich materjał, ale i jako wytyczna ich konstrukcji. Twierdzenie to, gdyby było prawdziwem, byłoby bardzo ciekawem dla charakteryzacji twórczości Bacha. Niestety — autor nie popiera go żadnymi dowodami, a i przykłady, zawarte w dodatku nutowym, nie przemawiają za niem. — W związku z typologją fug nowym jest pomysł odróżniania fug podwójnych i potrójnych od dwu- i trzy-tematowych. Różnica według autora leży w tem, że pierwsze posiadają samoistny i stały kontrapunkt, który występuje od samego bocznego tematu, a w fugach 2- i 3-tematowych dalsze tematy są najpierw przeprowadzane same (oddzielnie), a dopiero w trzeciem lub dalszem przeprowadzeniu wszystkie razem. — O dokładności i ścisłości metody pracy omawianej świadczą przedewszystkiem liczne zestawienia tabelaryczne i statystyczne, niekiedy nawet przedstawione graficznie (n. p. analizy fug), zarazem jednak są one dowodem dość mechanicznego stosowania jednego szablonu, który prowadzi do szeregowania i podporządkowywania tak żywych fug Bachowskich pod martwe pojęcia szkolnych formułek. Głębszego, syntetycznego wniknięcia w istotę i znaczenie tematu w fugach Bacha, książka omawiana nie przynosi, a tem samem nie wnosi niczego zasadniczo nowego do i tak już bogatej literatury Bachowskiej.

Dr. Z. Lissa (Lwów)

Herriot Edouard: La vie de Beethoven. Paris, Librairie Gallimard, 1929, Nr. 30 zbioru „Vie des hommes illustres". 8⁰. 435 str.

W tym samym zbiorze, który zawiera omówiony w 2. zeszycie „Kwartalnika" życiorys Chopina, pióra G. Pourtalès'a, ukazała się przed kilku miesiącami biografja Beethovena. Autor jej, p. Edward Herriot, więcej jest znany jako polityk. aniżeli jako historyk muzyki. Książka jego nie jest niespodzianką dla tych, którzy na łamach warszawskiej „Muzyki" czytali już wyjątki z niej w przekładzie polskim. — P. Herriot nie ma wcale pretensyj przyniesienia nieznanych szczegółów z życia Beethovena lub oświetlenia jego twórczości z jakiegoś nowego punktu widzenia. Nie chce nawet wkraczać w dziedzinę właściwej muzykografji (zastrzega się wyraźnie w tym sensie na str. 12). Pragnie tylko dać lepiej poznać Beethovena szerszym kołom i obudzić wśród nich większe zrozu-

mienie dla jego twórczości. Cel ten udało mu się rzeczywiście osiągnąć. Dobrze obeznany z literaturą beethovenowską, autor wykazuje też głębsze wniknięcie w psychikę wielkiego klasyka i w jego dzieła. Nie znajdziemy wprawdzie u niego tak preznikliwych analiz, jakie Romain Rolland daje w swych dziełach o Beethovenie. Ale z drugiej strony p. Herriot nie wpada w te ekstrawagancje, w tę mglistość lub frazeologję, jakie często spotyka się w niemieckich biografjach Beethovena i w komentarzach do jego dzieł. Tok opowiadania urozmaicony częstemi dygresjami, w których p. Herriot w zręczny i zajmujący sposób podmalowuje tło historyczne, już to kreśląc obrazki z dziejów epoki, już to dając sylwetki postaci, które odegrały pewną rolę w życiu Beethovena, albo z jakiegokolwiek powodu zasługują na zestawienie z twórcą „Fidelja". By.oby jednak z korzyścią dla książki, gdyby te liczne dygresje, świadczące zresztą o erudycji i szerokiej kulturze autora, były nieco zredukowane.

Dr. L. Bronarski (Genewa)

Nef Karl: Die neun Sinfonien Beethovens. Lipsk, Breitkopf et Härtel, 1928, 8⁰, XVI — 346 stron.

Jeśli mimo rozrośniętej dziś do olbrzymich rozmiarów literatury Beethovenowskiej, którą w całości mógłby opanować tylko specjalista, pojawia się nowa, i to ponad 340 stron licząca książka, to fakt ten dałby się uzasadnić tylko z dwóch punktów widzenia: 1. albo autor pragnie wyzyskać całą lub przynajmniej najwartościowszą i najoryginalniejszą literaturę, aby czytelnikowi oszczędzić zapoznanie się z poszczególnemi dziełami, 2. albo pragnie powiedzieć coś nowego, własnego, dotąd jeszcze nie powiedzianego. O ile i w jakim stopniu może K. Nef, profesor muzykologji na uniwersytecie w Bazylei, rościć sobie pretensje do jednej lub drugiej ewentualności albo do obydwóch, przekonamy się w końcu tego referatu.

Naprzód poznajmy układ książki Po krótkiej przedmowie, w której Nef m. i. opisuje krótkie swe stanowisko wobec muzyki, następuje omówienie literatury dotyczącej symfonji (str. VIII—XVI). Autor przytacza nazwiska mężów, od których pochodzą poglądy, sądy i t, p., dotyczące 9 symfonji Beethovena, przyczem jednak nie wylicza szczegółowo literatury, tak wzrastającej już pod koniec XIX wieku. Należy tu odrazu zwrócić uwagę na kilka błędów. W tak obszernem studjum należałoby te cytaty przytoczyć może dosłownie; drukowane mniejszemi czcionkami, wzbogaciłyby pracę bardzo znacznie. Mam na myśli te źródła, które dla przeważającej ilości czytelników są trudno dostępne, niekiedy nawet niemożliwe do osiągnięcia. Wszak nawet w błędnych i jednostronnych sądach mieści się, jak wiadomo, przecież mała cząstka prawdy, tak, że czytelnik mógłby z lektury tych miejsc odnieść nietylko korzyść natury historyczno-naukowej, ale i otrzymać podnietę niewątpliwą do własnych myśli. Nef przytoczył coprawda w ciągu dalszych swych badań i wywodów kilka miejsc, ale nie osiągają one zamierzonego rezultatu z powodu braku właściwej przynależności i wyrwania ich z właściwego otoczenia. Nef mógł również na podstawie uporządkowanego materjału plastycznie przedstawić stanowisko symfonji w różnych fazach historji kultury europejskiej, a więc dać interesujące i pełne nowych poglądów, a dotąd nie usiłowane studjum.

Główna część pracy zajmuje się samemi symfonjami Beethovena. Każdej z nich poświęcony jest osobny rozdział. Nef pragnie: 1. „nakreślić historję, powstanie, przyjęcie i rozpowszechnienie (symfonji Beethovena), 2. ich treść określić i przedstawić na podstawie starannej analizy" (str. III). Dla Nefa muzyka jest „wyrazem, mową, wprawdzie mową, która wiele wyraża, czego słowami nie można wyrazić albo tylko w drodze wielokrotnego opisywania. Każda fraza, każdy zwrot, każda harmonja posiadają ten właśnie cel, aby powiedzieć coś określonego, a przynajmniej zaznaczyć jakąś nuancę. Tak jest przynajmniej u Beethovena" (str. III). Nef uznaje za swe zadanie: zbadać, określić sens nut, aby ustalić, dlaczego kompozytor pisał tak, a nie inaczej, a więc „ustalić rozumowo sens i zna

czenie" (str. IV). — Co się tyczy pierwszego punktu (historja, powstanie i t. d.), to Nef nie wychodzi poza to, co znajdujemy w każdej obszerniejszej biografji, z wyjątkiem poszczególnych wyciągów z krytyk w różnych czasopismach i t. p. Forma jednak przedstawienia, rodzaj i materjał cierpią na brak ścisłości, brak precyzyjnego i silnie zarysowanego sformułowania. Co się tyczy określenia „treści na podstawie starannej analizy", to referowanie tej kwestji nie należałoby istotnie do przyjemnego zadania sprawozdawcy. Już z wyżej cytowanych zdań Nefa można to przeczuwać. Autor jest zdecydowanym zwolennikiem „nauki o afektach", ze starych dobrych czasów Matthesona, gdy żądano, aby n. p. courante wyrażała „słodką nadzieję". Ponieważ H. Kretzschmar widział w powrocie do tej nauki zbawienie, przeto też autor (jako jego uczeń) cytuje go oczywiście bardzo często, jakby na dowód słuszności własnych twierdzeń. Znajdujemy częściowo analizy, jakie znajdujemy w każdym popularnym „przewodniku koncertowym", częściowo zaś pięknie brzmiące, napuszone, a przytem nic nie mówiące porównania, opisy wrażeń zupełnie o s o b i s t y c h (t. j. Nefa), jednakże bez o g ó l n e j, absolutnej wartości. Zamiast wielu słów niech przemówi kilka cytatów. Str. 6 (I symfonja, I część, takt 12 i nast.): „Noch ein grosser Bogen der Streichinstrumente, stolz aufsteigend und jäh abfallend, und aus der Fülle dieser brodelnden Elemente springt, scharf umrissen, das erste Thema des Allegro heraus". Str. 12 (tamże, takt 130 i nast.): „Man erwartet nun, dass der Feldherr seine Truppen immer enger zusammenziehe, immer stürmischer angreife und schliesslich zum Gewaltschlag aushole, dass eine erschütternde Katastrophe erfolge. Sie kommt nicht, die Erwartung wird getäuscht...". Str. 271 (symfonja IX, cz. I, takt 429 i nast.): „Bitterlicher Klageton mischt sich in den im Schmerz sich aufbäumenden Trotz, wie wenn eine Träne sich hervorwagen wollte". A jako zakończenie tych „wspaniałych ekspektoracyj" zacytujemy ze strony 15 to, co odnosi się do II części I. symfonji: „Sie (t. j. temat) hebt im Dreiklang aufsteigend an, fällt dann diatonisch, um nochmals — immer diatonisch — zu einem noch höheren Gipfel, als dem erreichten, zu steigen". Czyż to wszystko jest może czemś nowem i możliwem do znalezienia dopiero w drodze głęboko sięgającej pracy i skrzętnego wżycia się? Że temat składa się ze złamanego trójdźwięku i że ma przebieg djatoniczny? Aby taką pracę ocenić, istnieją dwa sposoby, mianowicie sklasyfikowania jej: 1. jako muzykologicznej, 2. jako dziennikarskiej, pisanej w stylu feljetonowym. Rodzaj pracy i wstępne słowa (przedmowa) zabraniają wybrać ten drugi rodzaj klasyfikacji. Należy zatem przyłożyć miarę naukową, a wobec tego powiedzieć, co następuje: że kierunek jaki Nef obiera, aby mianowicie muzyczne zjawiska w y j a ś n i ć w sensie nauki o afektach, prowadzi ad absurdum i że powinien był jemu samemu dojść do świadomości, skoro zastanawia go to, jak różne są pomiędzy sobą „wyjaśnienia" poszczególnych autorów, jak wielka sprzeczność panuje pomiędzy niemi, jak niepodobne do siebie są ich własne przeżycia (przy słuchaniu symfonji Beethovena). Nikt nie może twierdzić, iż jeden z nich wyjaśnia słuszniej, drugi zaś bardziej fałszywie. Każdy człowiek przeżywa je na swój sposób, który w odniesieniu do jednostki jest jedynie słuszny. Nie jest to jednak o g ó l n i e obowiązujące — i w tem sedno sprawy. Przy tej sposobności wskazuję na „Erkenntnistheorie" M. Schlicka, jako niestety zbyt mało znaną przez estetyków muzycznych pracę. Estetyka pozytywna, niezależna od wszelkiego subjektywizmu i ogólne znaczenie posiadająca, w szczególności zaś estetyka muzyczna, może być zbudowana tylko na tej teorji poznania i na podstawie praw fizjo-psychologicznych. — Pracy Nefa brak jest następnie systematyczności, która stara się na podstawie muzyczno-rzeczowych kryterjów uchwycić indywidualność kompozytora i jego dzieł. Jest to wszak poważne zadanie muzykologji uwypuklić i wyraźnie określić rzeczowe substraty takich sądów, opierających się o przeżycie muzyczne. Brak jest części czysto historycznej, t. j. związków z dawniejszą i współ-

czesną (Beethovenowi) muzyką, różnic między niemi, brak traktowania okresów stylistycznych w twórczości Beethovena, a więc wynikających stąd stawiań i zmian problemów i brak dokładnej analizy szkicowników Beethovena, w tak bliskiej łączności pozostających z poszczególnemi okresami stylu Beethovena. Celem Nefa winno było być: dotarcie do ścisłych, rzeczowo muzycznych formułowań, które byłyby jego pracy nakreśliły granice w różnych kierunkach i nałożyły pewne ograniczenia. Można było uniknąć martwych abstrakcyj, można było zbadać przeżyciową wartość wyników, użyć tu i ówdzie pomocy n. p. nauki o zjawiskach towarzyszących, nie w tym celu, aby zagadnienia przesunąć w stronę kwestyj psychologicznych, estetycznych lub fizjologicznych, lecz aby uniknąć niebezpieczeństwa pustej akstrakcji, a pozostać zawsze w sferze wartości muzycznych. Należało uniknąć wszelkich sposobów rozważania, nie prowadzących do ścisłych wyników muzycznych. — Stwierdzamy brak jasnych i przejrzystych analiz, dokładnego wykazania motywicznej pracy, przynależności motywicznej poszczególnych części do siebie, zbadania harmoniki, stosunków formalnych, instrumentacji, przeciwstawienia grup instrumentalnych i ich symbolicznego zużytkowania, zajęcia się rytmiką i dynamiką, rozdziałem sił, budowy, a zarazem czegoś najważniejszego: plastycznego przedstawienia specyficznie Beethovenowskiej logiki. Jakkolwiek musimy przyznać, że tu i ówdzie znajdują się zaznaczenia tych momentów, to jednak mają one charakter okolicznościowy, brak im organicznego związku i świadomego podkreślenia ich szczególnej wagi. Nie jest mi jasne, dlaczego Nef, przy swojej ponad wszelką wątpliwością stojącej znajomości literatury Beethovenowskiej, ustawicznie wykazywanej, mógł nie zająć stanowiska wobec tak bardzo interesujących prac Beckinga (Studien zu Beethovens Personalstil: Das Scherzothema, 1927), Mersmanna (Beethoven, Synthese der Stile, 1922), Steglicha (über Dualismus der Taktqualität im Sonatensatz, Kongressbericht, 1927).

Jeśli wobec pracy Nefa zajęliśmy takie, a nie inne stanowisko, to powodem tego było pojawienie się prac (w różnych językach), które — jakkolwiek pisane przez muzykologów, — nie mają nic wspólnego z nauką o muzyce, t. j. muzykologją.

Juljan Pulikowski (Wiedeń)

Stradal August: Erinnerungen an Franz Liszt. Berno—Lipsk 1929. Verlag P. Haupt. 8⁰, 173 stron.

A. Stradal znany jest głównie z licznych fortepianowych układów organowej i orkiestrowj muzyki klasycznej i t. zw. nowoniemieckiej, dokonanych za przykładem, za zachętą i w duchu Liszta. Stradal był bowiem przez całe dwa lata ostatnie życia wielkiego wirtuoza i kompozytora jego uczniem, sekretarzem i towarzyszem. Książka, której tytuł powyżej podaliśmy, jest właśnie zbiorem wspomnień z tych czasów. Pisana z gorącem uwielbieniem i miłością dla mistrza, przynosi wiele zajmujących szczegółów, odnoszących się do charakteru Liszta, jego sztuki odtwórczej i działalności pedagogicznej, jakoteż do genezy i interpretacji wielu jego dzieł. Przy sposobności mówi Stradal często i o innych współczesnych Lisztowi wybitnych osobistościach. Książka jego zawiera echa dziś już przebrzmiałych walk między obu stronnictwami, na jakie w okresie młodości autora rozpadał się świat muzyczny w Niemczech.

Stradal postawił sobie za jedno z zadań życia szerzenie kultu dla dzieł Liszta. W jednym z ostatnich rozdziałów „Wspomnień“ zastanawia się nad przyczynami, dla których dzieła te nie są tak znane i rozpowszechnione, jak na to zasługują, i stara się wykazać ich wartość i wielkość, wyrażając wkońcu głębokie przekonanie, że twórczość Liszta dozna kiedyś takiego odrodzenia, jakiego przykładem w historji jest wznowienie muzyki Bacha. Czy przepowiednia ta się ziści? Można być sceptycznym w tej mierze. W każdym razie obecne prądy w muzyce nie sprzyjają jej spełnieniu się w bliskiej przyszłości.

Jest łatwo zrozumiałą rzeczą, że w ocenie dzieł swego uwielbianego mistrza idzie

Stradal nieraz za daleko w superlatywach. Niebardzo też dziwić się można, że nie umie objektywnie uznać zasług i wartości reprezentantów przeciwnego obozu (Mendelssohna, Schumanna i Brahmsa). Natomiast niczem usprawiedliwić się nie da śmieszna i bardzo niesmaczna wycieczka przeciw jednemu z naszych najznakomitszych i najzasłużeńszych muzyków, która w dodatku daje autorowi sposobność wyrażenia się w sposób pogardliwy i zjadliwy o narodzie polskim.

Nie przejął się Stradal temi sympatjami, jakie dla Polski żywił jego mistrz, a o których jest mowa we „Wspomnieniach" z racji oratorjum „Św. Stanisław". Ostatnie to większe dzieło Liszta powstało za namową księżny Sayn-Wittgenstein, a według słów samego Liszta miało być dziełem „o charakterze narodowym, złożonem w darze narodowi polskiemu" (str. 96). Dotąd z tego oratorjum ukazało się w druku tylko interludjum na orkiestrę p. t. „Salve Polonia" (nakładem firmy Kahnt's Nachfolger w Lipsku, także w układzie Liszta na fortepian), osnute na narodowych melodjach polskich, których i Wagner użył w swej uwerturze „Polonia". Utwór ten powinien utrzymywać się w programach naszych koncertów symfonicznych. (Szerzej od Stradala pisze o „Św. Stanisławie" A. Goellerich wswej książce o Liszcie). — Na stronie 108 przytacza Stradal zdanie Liszta o Chopinie jako wirtuozie. Według niego, nadzwyczajnej delikatności gry Chopina przypisać należy słabszy efekt, jaki jego gra wywoływała w salach koncertowych, i niemożność wydobycia przez samego kompozytora całej potęgi i wielkości, zawartej w jego dziełach. Wspominał też Liszt o obojętności, z jaką Chopin odnosił się do jego dzieł, i o braku zrozumienia, jaki okazywał dla ostatnich dzieł Beethovena.

Sam Liszt w ostatnich latach życia zmienił swój stosunek do twórczości Chopina. Dla niektórych jego kompozycyj stracił swą dawną sympatję, a niejednych wprost znosić nie mógł (zwłaszcza scherza b-moll, które nazywał... „Gouvernanten-Scherzo"). Ostatnia część koncertu e-moll mogłaby być — według Liszta — napisaną przez Moschelesa, Kalkbrennera lub Herza; jest bez treści, nic nie mówi. Natomiast fantazję f-moll, barkarolę, wiele nokturnów, a zwłaszcza preludja stawiał Liszt zawsze bardzo wysoko (str. 75). Dziwnem jest, że Stradal, przeciwstawiając etiudom Thalberga, Moschelesa i Kalkbrennera, etiudy Liszta, nazywa je „nowym testamentem pianistycznej sztuki" (str. 19), a pomija przytem zupełnie etiudy Chopina, którym przecież obok podobnych (czasem nawet b a r d z o podobnych!) dzieł Liszta skromne miejsce wyznaczyć wolno... — Sonatę b-moll Chopina cenił Liszt bardzo wysoko dla jej jednolitości (więc różni się w tem od Schumanna). Natomiast sonacie h-moll zarzucił, podobnie jak i utworom Schumanna utrzymanym w klasycznej formie, przymus i skrępowanie fantazji (str 76). Liszt był zdania, że — stosownie do ewangelicznej przestrogi — „nowego wina nie zlewa się w statki stare", że tylko w nowych formach nowego ducha swobodnie wypowiedzieć można, że zresztą po ostatnich sonatach i po IX symfonji Beethovena wyczerpano już wszystkie możliwości na tem polu. Zapatrywania te, zgodne z dążeniami twórcy symfonicznego poematu w dziedzinie formy, nie są jednak bezwzględnie słuszne, jak tego dowodzą n. p. symfonje Brucknera. Ale Liszt właśnie nie miał dla nich należytego zrozumienia (str. 90—91).

Książka Stradala zawiera dość częste powtarzania się. Takie usterki w ustnem opowiadaniu łatwiej darować. Cytaty z sonaty cis-moll Beethovena na str. 88 są oczywiście przestawione, co w pierwszej chwili utrudnia zrozumienie ich komentarza. Tamże zamiast „Sechzehntel" w wierszu 6 od dołu należy czytać „Achtel".

Dr. L. Bronarski (Genewa)

K o e c h l i n Charles: Debussy. Paryż 1927, H. Laurens, „Les musiciens célèbres". 8⁰, 126 stron.

Biografja ta należy do wydawnictwa, mającego za cel spopularyzowanie najwybitniejszych postaci historji muzyki, stąd jej

ton przystępny, mający zeń zrobić książkę „dla wszystkich“. Fakt ten zresztą byłby sam przez się zrozumiały, gdyby nie łączył się z nim brak argumentów ściśle rzeczowych, nie będący jednak warunkiem „sine qua non“ wydawnictwa popularnego, dziwny wprost u uczonego i muzyka tak wybitnego, jakim jest Koechlin. Sposób przedstawienia problemów muzycznych zrozumiały dla niefachowców jest wprawdzie rzeczą dość trudną, zawsze jednak można tu znaleźć pewną formę dla wyrażenia rzeczy zasadniczych i najbardziej istotnych. Książka Koechlina stanowczo nie spełnia tego ostatniego postulatu. Prócz wiadomości czysto biograficznych znajdujemy tam wprawdzie rozdziały poświęcone dziełom Debussy'ego i jego środkom wyrazu, nie wychodzą one jednak — poza nielicznemi wyjątkami — poza pustą frazeologję, co więcej — grzeszą bardzo wyraźną, a zupełnie niezrozumiałą tendencją, deformującą często interpretację najbardziej zasadniczych intencyj twórczych kompozytora. Tendencja ta zdąża do zdjęcia za wszelką cenę etykiety „impresjonizmu“ z muzyki Debussy'ego, którego hasła straciły w obecnej dobie doszczętnie swą popularność w świecie artystycznym (por. książkę Cocteau p. t. „Le coq et l'arlequin“). A jednak pisarz tej miary, co Koechlin, może sobie chyba pozwolić na to, by zadość uczynić swym obowiązkom historycznym w biografji Debussy'ego, nie obawiając się równocześnie popaść w kolizję ze swym patrjotyzmem. W całym szeregu ustępów znajdujemy ostre wystąpienia przeciw tym, którzy ośmielą się skwalifikować Debussy'ego jako impresjonistę, z drugiej jednak strony sam autor nie waha się użyć takich określeń jak „transpozycja sztuki Mallarmé'go w muzyce“ (str. 45 i 52) lub wymienia Botticellego i Mantegnę (porównanie zresztą dość dowolne) jako inspiratora „Pelleasa“ i „Nokturnów“ orkiestrowych, co pozostaje w rażącej sprzeczności z powyższą tezą. Gdy wreszcie autor dochodzi do uniewinnienia Debussy'ego w oczach muzyków zawodowych, że harmonja bierze u niego górę nad kontrapunktem, dowodząc, że on bezsprzecznie „potrafił“ pisać także polifonicznie (str. 61: „sans avoir prouvé maintes fois, qu'il était capable d'un autre style, que le vertical“), gdy zaprzecza zupełnie oczywistym brakom konstrukcji (które są przecież konsekwencją pewnego ogólnego, właśnie impresjonistycznego nastawienia artystycznego), stawiając zwartość i prostotę (str. 61: „le développement réduit à l'essenciel“) jako ideał sztuki Debussy'ego — wówczas niewiadomo już, czy to jest zbytek dobrej woli czy niezrozumienie istotnego stanu rzeczy? Zupełnie zbytecznem jest natomiast podkreślenie faktu, że muzyka Debussy'ego nie jest naturalizmem, biorącym rzeczywistość in crudo, nie wyklucza on jednak, że bardzo często właśnie założenia pozamuzyczne są tu decydujące, choć wchodzą w treść muzycznego dzieła w formie przesublimowanej i przetransponowanej. — Zaletą książki jest zestawienie kompletnej bibljografji przedmiotu i najobszerniejszy ze wszystkich dotychczasowych katalog dzieł Debussy'ego.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

Lettres de Claude D e b u s s y à son éditeur, publiées par J. Durand. Paryż 1926. A. Durand et Fils. 8⁰, 190 stron.

Korespondencja autora „Pelleasa i Melisandy“ ze swym wydawcą przynosi niejeden szczegół ciekawy, odnoszący się do jego twórczości, zwłaszcza w odniesieniu do kompozycyj, które doszły do nas w formie zmienionej, lub innych dość licznych, które zostały nieskończone lub nawet nie wyszły poza stadjum pomysłów. I tak dowiadujemy się, że kompozycja orkiestralna „Images“, której pojedyńcze części noszą tytuł „Gigues tristes“, „Ibéria“ i „Rondes de printemps“, była pierwotnie pomyślana na dwa fortepiany, a część jej III była walcem, zaś sonata na flet, altówkę i harfę, wykończona była w r. 1915 w obsadzie na flet, obój i harfę. Ciekawym jest, że jeszcze w latach 1907 i 1908, mając za sobą większość swych najbardziej w duchu nowej techniki skrystalizowanych kompozycyj, myśli Debussy zupełnie poważnie o wystawieniu swych pierwszych utworów „L'Enfant Prodigue“ i „Printemps“ ze

zmienioną instrumentacją. Z dzieł, których jedynym dokumentem są fragmenty tekstu, wymienia korespondencja powyższa Edgara Poë „La chute de la Maison Usher", balet włoski p. t. „Masques et Bergamasques", który miał powstać na zamówienie Diagilewa, inny balet p. t. „Le Ballet de Silence" i dzieło sceniczne do tekstów Verlaine'a p. t. „Fetes galantes". Z muzyki do „Króla Leara" pozostał w papierach Debussy'ego tylko krótki fragment, zatytułowany „Sen króla Leara". Dowiadujemy się też z listów z r. 1906, że i praca nad muzyką do utworu E. Poë'go „Le Diable dans le Beffroi" wchodziła w stadjum realizacji, niestety później znowu przerwane. W r 1917, a więc w ostatnich latach życia znajdujemy notatkę, dowodzącą, że Debussy nosił się z myślą napisania serji koncertów fortepianowych (analogicznie do serji sonat z tego okresu) z użyciem specjalnych kombinacyj instrumentów w orkiestrze. O dość zaawansowanym już stopniu pracy nad „Trystanem" („Le Roman de Tristan") świadczy temat (jeden z trzystu sześćdziesięciu trzech) o charakterystycznym interwale kwinty, pokrewny motywom trąbki „Tristana" wagnerowskiego, towarzyszącym w II akcie wyprawie na łowy. Z uwag ogólniejszej natury interesują nas przedewszystkiem ustępy, świadczące o wielkiej roli, jaką Debussy przypisywał świadomej pracy intelektu w twórczości muzycznej, czy to, gdy wspomina o swych najnowszych zdobyczarh harmonicznych „wytworzonych w chemicznej retorcie", czy to, gdy kwalifikuje II ustęp z kompozycj p. t. „En blanc et noir", jako najlepszy, bo najbardziej „oryginalny i wyszukany". Jak każdy wielki twórca nie uznaje rygoryzmu form tradycyjnych.

Czytelnika polskiego zainteresuje wzmianka o dyrygencie Grzegorzu Fitelbergu, który w r. 1915 prowadził jedno z pierwszych przedstawień „Pelleasa" w Moskwie.

Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów)

Correspondance de Claude Debussy et P. J. Toulet. Paryż 1929, Le Divan. Collection St. Germain-des-Prés Nr. 10. 132 stron.

Wydawnictwo powyższe pozwala nam wglądnąć w stosunek przyjacielski łączący przez długi szereg lat autora „Pelleasa i Melisandy" ze znanym pisarzem Francuskim P. J. Toulet. Stosunek ten ważny jest jako dokument historyczny ze względu na projektowaną współpracę w komedji Szekspira „Jak się wam podoba", której tekst, odpowiednio zmieniony przez Touleta miał być wyposażony w muzykę Debussy'ego. Wzmiankę pierwszą o tem znajdujemy już wkrótce po r. 1900, zaledwo po ukończeniu „Pelleasa", później wskutek rozmaitych przeszkód projekt komedji Szekspira przestaje być tematem korespondencji, dopiero w r. 1917, tuż niemal przed śmiercią Debussy'ego pojawia się znowu, tym razem w zmienionej formie. Nie mamy bliższych szczegółów o tem, jak miała wyglądać ta nowa praca Debussy'ego, to jedno jest pewne, że w przeciwieństwie do deklamacyjnego charakteru „Pelleasa" element czysto wokalny, śpiewny, miał tam odegrać większą rolę.

Że podanie o Tristanie i Izoldzie również interesowało Debussy'ego i że nosił się z myślą napisania dramatu muzycznego pod tym tytułem, tego dowodem list Touleta z r. 1912, w którym zapytuje przyjaciela, czy otrzymał tekst Bédiera do „Tristana i Izoldy". Niestety o tem dziele brak również jakichkolwiek szczegółów. Przypuszczać należy, że Debussy zamierzał tu wypowiedzieć swoje credo artystyczne w opozycji przeciwko ideałom artystycznym Wagnera. Kilkoletnia choroba i śmierć nie pozwoliły mu zrealizować tych planów.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

Boschot Adolphe: Le mystère musical. Paryż, Libr. Plon, 1929. 3-e édition. 8°, 248 stron.

Twórczość artystyczna, życie, jakiem tchnie prawdziwe dzieło sztuki, jakie ono przyjęło od swego twórcy i jakiem żyje w duszy widza, czytelnika czy słuchacza, wszystko to otoczone jest mgłą tajemniczości. Ktokolwiek zajmuje się temi kwestjami, natrafić musi prędzej czy później na zjawiska, których już do reszty wytłómaczyć nie potrafi, podobnie jak przyrodnik

w swojej dziedzinie. Dlatego A. Boschot, znany francuski muzykograf, dal nowemu zbiorowi swych szkiców tytuł „Le mystère musical". Zbiór ten zawiera szereg artykułów, rozpraw, recenzyj, krytyk i notatek, z których wiele (jeśli nie wszystkie) umieszczał autor przygodnie i okolicznościowo w różnych czasopismach. Są to studja różnej długości i różnej wartości. Są między niemi nawet takie, które dla swej dość błahej lub tylko chwilowe zainteresowanie obudzającej treści nie zasługiwałyby może na włączanie do książki, która ma żyć i trwać. Do słabszych momentów zalicza się też szkic o Schubercie, zbyt szeroko traktujący o rzeczach bardzo już znanych. Do najlepszych należą rozdziały: „Beethoven tłómaczony przez Wagnera", „Rozmyślania wielkanocne" (autor przy końcu sezonu koncertowego zastanawia się nad warunkami żywotności dzieł muzycznych i wypowiada uwagi, które każdy historyk i krytyk z korzyścią przeczyta) i „Rozmyślania" na temat „heretyckich" sądów Debussy'ego o muzyce i muzykach (Boschot tłómaczy je jako wyraz psychicznej i artystycznej organizacji twórcy „Pelleasa").

Najbardziej dla nas interesującym jest rozdział: „Chopin a dusza Polski" (str. 61—71). Jest to okolicznościowe przemówienie, które ukazało się już w dwutygodniku paryskim „La Pologne" w sierpniu 1926 r. Występując przeciw tym, którzy w Chopinie widzieli (znakomity biograf Berlioza, t. j. autor, cytuje tutaj i swego wielkiego ziomka) albo i dziś jeszcze widzą artystę czarującego, subtelnego, wyrafinowanego, ale bez prawdziwej wielkości, stwierdza Boschot, że dzieła Chopina, pełne głębokiego wyrazu, niepospolitego żaru uczucia i męskiej siły, ożywione potężnym, heroicznym duchem i gorącą miłością Ojczyzny, są wyrazem duszy całego narodu i wielką odegrały rolę w odrodzeniu Polski. Nie są to rzeczy nowe, ale czytać je nam jest zawsze przyjemnie, a cudzoziemcom — pożytecznie.

Dr. L. Bronarski (Genewa)

M a u c l a i r Camille: La religion de la musique. Édition definitive. Paryż, 1928. Libraire Fischbacher. 8⁰, str. 350.

Książka ta jest nowem wydaniem dwóch prac dawniejszych, z lat 1909 i 1917 („La religion de la musique" i „Les héros de l'orchestre"). W czterech rozdziałach, grupujących pojedyncze kwestje sobie pokrewne, dotyka autor najrozmaitszych tematów z zakresu psychologji i historji muzyki, stojąc zawsze nie na stanowisku muzyka zawodowego, lecz inteligentnego, wybitnym talentem literackim obdarzonego amatora. Mauclair znany jest ze swoich studjów na polu literatury i sztuk plastycznych (cenione jest zwłaszcza jego dzieło p. t. Mistrze impresjonizmu), a fakt ten tłómaczy zarówno dodatnie, jak i ujemne strony jego książki. Do pierwszych zaliczymy przedewszystkiem szerokie horyzonty myślowe, które pozwalają autorowi patrzeć na dany problem z różnych punktów widzenia, dając jego ujęcie syntetyczne. Jednakże synteza ta opiera się raczej na intuicji, niż na założeniach rozumowych, których świadome lekceważenie przemawia niemal z każdej karty książki. Przykładem tego rodzaju traktowania może być np. problem interpretacji w muzyce. Rolę czynnika odtwórczego autor przenosi w sferę podświadomości z wyłączeniem elementu intelektualnego. Najwyższem kryterjum interpretacji muzycznej jest według niego nie maximum wierności stylistycznej, ale sztuka ukazania dzieła muzycznego z możliwie różnych punktów widzenia, którymi byłby punkt widzenia samego odtwórcy, sumujący się z tysiącami innych, wprojektowanych w to dzieło przez całe generacje. Autor bierze tu analogję z malarstwa, cytując portret, który nie wtedy będzie wierny, gdy nam da najlepszą charakterystykę danej osoby, ale gdy nam ją ukaże taką, jaka żyje w oczach całego swego otoczenia i portretującego ją malarza, któremu udało się wydobyć z jej rysów niewidoczne dla innych wartości. Argumentacja tego rodzaju jest oczywiście nie do pojęcia, jako biorąca za podstawę porównania kryterjum podobieństwa w znaczeniu naturalizmu, a mimo tego w samej myśli tkwi pewna doza prawdy. Jakże często zdarza się, że przy całej wierności stylistycznej późniejsze epoki odkrywają w danem dziele sztuki nowe wartości, których

nie znały lub nie rozumiały współczesne generacje! Że taki nowy sposób patrzenia na rzeczy będzie tu miał wpływ i na interpretację, to jest zupełnie zrozumiałe.

Przykładów tego rodzaju możnaby znaleźć więcej w książce Mauclaira, dla braku miejsca wybraliśmy jednak ten ostatni, jako najbardziej dlań charakterystyczny. Z innych rozdziałów interesuje nas przedewszystkiem charakterystyka Chopina, którego autor nazywa „le génie de la nuance". Muzyka Chopina nie zwraca się według Mauclaira w kierunku pieściwych i sentymentalnych akcentów muzyki Griega, ona pochodzi w prostej linji od Bacha. Tego ostatniego twierdzenia autor niestety nie uzasadnia wcale, podobnie jak i niezupełnie dla mnie zrozumiałego zdania, że rytm jest u Chopina elementem najbardziej zasadniczym (przypuszczalnie autor ma tu na myśli rytmikę jego tańców stylizowanych?). Bezwzględnie trafnem jest natomiast podkreślenie dekoratywnego charakteru jego linji melodyjnej i przyrównanie jej do linji rysunkowej Botticellego.

O Bachu nie ma Mauclair nic do powiedzenia nowego, u Schumanna zaś jako pieśniarza znowu trafnie podnosi ścisłe każdorazowe dostosowanie formy muzycznej do rodzaju treści emocjonalnej, wyrażonej w tekście. — Artykuł o Paderewskim z r. 1919 oddaje hołd mistrzowi polskiemu nietylko jako artyście, ale i jako wielkiemu obywatelowi, który słowem i czynem walczył za Ojczyznę.

Poza rozdziałami, zajmującymi się kwestją odtwórczości w muzyce i charakterystyką pojedynczych osobistości twórczych, większość poświęcona jest kwestjom, które możnaby skwalifikować jako próby interpretacji psychologicznej w muzyce. Ta ostatnia będzie jednak na terenie muzyki zawsze rzeczą ryzykowną, bo otwierającą pole dowolności i amatorstwu, i jako taka zainteresować może nas tylko ze względu na swą artystyczną w tym wypadku formę, a nie ze względu na swą treść.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

Rebois Henri: La musique française contemporaine. Rzym, 1929. Casa ed. Selecta. 4°, XII + 23 strony.

Praca niniejsza przedstawiona była po raz pierwszy w formie wykładu połączonego z ilustracją muzyczną w dniu wykonania w Rzymie w słynnej Willi Medici kompozycyj dorocznych laureatów Akademji Francuskiej. Wbrew zapowiedzi tytułu niezajmuje się tu autor współczesną muzyką francuską, ale zastanawia się nad jej wspólnem źródłem, którem była reakcja przeciw Wagnerowi i związany z nią powrót do muzyki absolutnej. Tendencje te, z których wyszła cała współczesna muzyka francuska, występują może najbardziej wyraźnie w twórczości C. Francka, C. Saint-Saënsa, G. Fauré'go i Cl. Debussy'ego, i słusznie są oni dla H. Rebois niejako symbolicznymi reprezentantami ruchu, który w krótkim czasie obejmujące generacje muzyków. W jasnej i popularnej formie wykładu nie daje tu autor rzeczy zasadniczo nowych, ale charakterystyka każdej z tych czterech postaci jest trafnie uchwycona, zarówno ze względu na swe znamiona indywidualne, jak i swe znaczenie historyczne. Najwięcej miejsca poświęca autor Debussy'emu, któremu słusznie przypisuje odrodzenie muzyki francuskiej z ducha harmonji. Zarówno jasną i logiczną budowę dzieł Cezara Francka z zakresu muzyki absolutnej, jak kult formy u Saint-Saënsa, jak i połączenie wdzięku i głębokiej wiedzy u Fauré'go i nowatorstwa Debussy'ego w dziedzinie harmonji uważa autor za typowe cechy umysłu francuskiego, których tradycje dadzą się śledzić wstecz aż do Rameau, ojca nowożytnej harmonji, i wielkich tragików francuskich XVII wieku.

Dr St. Łobaczewska (Lwów)

Tiessen Heinz: Zur Geschichte der jüngsten Musik (1913 — 1928). Moguncja, 1928. Melosverlag (B. Schott's Söhne), 8°, 91 stron.

Książka ta interesuje już choćby z tego powodu, że autorem jej jest jednostka twórcza na polu muzyki, a więc rozporządzająca pewnemi możliwościami wglądnięcia w problemy techniki kompozytorskiej od wewnątrz, niedostępne teoretykom. Nie

jest ona historją w ścisłem znaczeniu, ale przynosi cały szereg bystrych i głębokich uwag na temat najnowszych kierunków w muzyce, i to uwag, podyktowanych przeważnie, mimo osobistego udziału autora w walce o nowe ideały, ścisłym objektywizmem. — Te szkice historyczne poprzedzone są mniejszą rozmiarami częścią pierwszą, w której autor usiłuje sformułować idealne założenia całokształtu twórczości muzycznej wogóle. Dokonywa się ona, zdaniem autora, przez syntezę dwóch praw kontrastowych, którymi są wolność i prawidłowość, a które określają z jednej strony istotę samego instynktu twórczego, z drugiej jego zależność od zmiennych funkcyj czasu i przestrzeni, oraz stosunek treści do formy w dziele sztuki. Na tem ostatniem polu ważne jest zaakcentowanie faktu, że forma powstaje każdorazowo równocześnie z dziełem sztuki. Pierwotnem jest niejasne przeczucie treści duchowej, a forma, która nie byłaby rezultatem takiego rozwoju organicznego, mającego w sobie coś z procesu rozwojowego natury, ale schematem przyjętym a priori, nie ma żadnego uzasadnienia. Problemu, czy pojedyncze normy mają znaczenie czysto przemijające, jako wyraz pewnego stylu, czy też są wyrazem pewnych odwiecznych praw, autor nie rozstrzyga, uznaje tylko dwa ich rodzaje zasadnicze: jeden typ powstaje przez sumowanie 2 różnych i samodzielnych tematów, drugi przez podporządkowanie tematu drugiego tematowi pierwszemu. Tego rodzaju rozgraniczenie nie jest nowością; jest ono niczem innem, jak powtórzeniem pomysłu A. Halma („Von zwei Kulturen in der Musik"), który fugę i sonatę stawia jako prototypy wszelkiego rozwoju formalnego w muzyce. Wyłączne podkreślenie elementu treści nie daje dzieła sztuki, ale tylko wycinek z rzeczywistości oparty na elementach dźwiękowych (muzyka programowa), podobnie jak kierunek przeciwny („l'art pour l'art"), akcentujący wyłącznie opanowanie rzemiosła. Oba te kierunki kolejno biorą górę w historji, następując po sobie jako akcja i reakcja. Zjawisko to ilustruje też wzajemny stosunek impresjonizmu, ekspresjonizmu i „nowej rzeczowości". — W i m p r e s j o n i z m i e widzi autor rozkład elementarnej siły twórczej i zróżnicowanie jej poszczególnych czynników oraz ich wysubtelnienie do ostatnich granic możliwości. Melodja i rytm tracą tu znaczenie konstruktywne, stając się elementem raczej dekoratywnym, punkt ciężkości przenosi się na harmonję i kombinacje barwy. Debussy'ego słusznie uważa autor za przedstawiciela impresjonizmu muzycznego par excellence. — W przeciwieństwie do impresjonizmu oznacza e k s p r e s j o n i z m spotęgowanie intensywności wyrazu wewnętrznego do możliwie najwyższego stopnia. W muzyce oznacza się odwróceniem się od literackości, rozluźnieniem dawnego systemu tonalnego (przyczem należy tu dodać, że to rozluźnienie nastąpiło już w impresjonizmie, choć może na skutek innych przyczyn), lekceważeniem zmysłowych właściwości barwno-dźwiękowych, zarzuceniem harmonji jako elementu konstruktywnego na korzyść aktywności linearnej i tendencję do form coraz bardziej zwartych. Tendencja ta doprowadza w końcu do zaniku formy, z której pozostaje tylko abstrakcja organizmu formalnego. Należy tylko żałować że autor nie zajął się bliżej stosunkiem ekspresjonizmu muzycznego do ekspresjonizmu malarskiego, pomiędzy którymi, oprócz wskazanych wyżej analogji, zachodzą jednak i daleko idące różnice, uderzające już choćby wobec faktu, że ekspresjonizm w malarstwie działa bezpośrednio samą formą i barwą, zaś w muzyce przeciwnie, materjałem dźwiękowym, przesublimowanym i przepuszczanym dopiero przez filtr intelektu. Możnaby również kwestjonować słuszność określenia „ekspresjonizm" w muzyce, gdzie wogóle tylko w bardzo ograniczonej mierze może być mowa o naturaliźmie. — Źródeł r e a k c j i p r z e c i w e k s p r e s j o n i z m o w i dopatruje się autor słusznie w nowym duchu czasu epoki powojennej. Ta epoka żąda sztuki dla wszystkich, prostej i monumentalnej, wyrosłej z ducha zbiorowości i pieśni ludowej. Wyrazem tego jest zwrot ku muzyce chóralnej, renesans madrygału i muzyki religijnej, zwrot do folkloru (w ostatnich dwóch dziedzinach brak nazwiska Szymanowskiego!) i do rytmiki prymitywów. Jest to odrodzenie muzyki z ducha rzemiosła;

na tym terenie ostatnim wykazuje ten kierunek niektóre cechy wspólne z ekspresjonizmem, jak położenie punktu ciężkości na linji melodyjnej i na obsadę kameralną; nowym jednak jest w nim element dynamomotoryczny i element koncertujący, oraz przeniesienie stylu kameralnego na muzykę wokalną, nawet na operę, w której zasada formy skonstruowanej sub specie logiki wyłącznie muzycznej bez oparcia się o czynnik dramatyczny tekstu daje pole do nowych eksperymentów. Negatywne ustosunkowanie się „n o w e j r z e c z o w o ś c i" do bezpośredniego gestu emocjalnego, nie jest i według Tiessena nie może być jego zaprzeczeniem, ale co najwyżej zaakcentowaniem jego rodzaju, różnego od romantyzmu.

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

Prof. N. A. S o k o ł o w: Imitacji na cantus firmus. Posobne pri izuczenii kontrapunkta strogogo stila. Izdanie Gosudarstwiennoj Konserwatorii. Leningrad 1928 8⁰, 62 stron.

Pośmiertne wydanie pracy zmarłego w r 1922 profesora kompozycji w konserwatorjum leningradzkiem, Mikołaja Aleksandrowicza Sokołowa, było aktem uczczenia jego pamięci przez profesorów tegoż konserwatorjum, które w swej cennej bibljotece przechowuje rękopis wielkiego 2-tomowego dzieła Sokołowa p. t. Osnowi polifonii. Wydana praca rosyjskiego teoretyka i kompozytora jest zapewne fragmentem tego dzieła, zajmującego się, jak sam tytuł wskazuje, kontrapunktem ścisłym, i zawiera obszerniej (niż to ma miejsce w innych dziełach teoretycznych) traktowany problem techniczny imitacyjnego opracowania głosów. towarzyszących melodji stałej (cantus firmus), zawierającej równe całe nuty i pozostającej albo w jednym i tym samym głosie albo też podzielonej na frazy, które pojawiają się w różnych głosach. Autor poprzedza omówienie właściwego problemu dłuższym szeregiem ustępów zajmujących się wyjaśnieniem istoty stylu ścisłego w kontrapunkcie, zwłaszcza epoki polifonji klasycznej, podaje następnie wszelkie jego techniczne właściwości, wchodząc w szczegóły dokładnie, przyczem podstawą jego rozważań i wzorami, na których się opiera są wyjątkami z dzieł Orlanda di Lasso, Palestriny, Haslera, Victorii i G. Gabrielego, a więc tych twórców, którzy reprezentują najdojrzalszy i najczystszy styl ścisły w polifonji wokalnej, a cappella. Znaczną a przytem bardzo wartościową część pracy stanowią przykłady samego Sokołowa w ilości 12, pisane na 3, 4, 5 i 6 głosów, szczegółowo objaśnione co do ich wewnętrznego mechanizmu kontrapunktycznego. Objaśnienia te cechuje wielka wiedza i subtelność spostrzeżeń, tak iż pracę Sokołowa, stanowiącą rzeczywiście uzupełnienie „Imitacyjnego kontrapunktu w ścisłym stylu" Siergieja Iw. Tanejewa, możemy najgoręcej polecić każdemu nauczycielowi kontrapunktu, a zarazem oczekiwać z zadowoleniem zapowiedzianego wydania całego dzieła Sokołowa, które zapewne jest napisane z tą samą ścisłością i jasnością wykładu i równie pełne bardzo subtelnych spostrzeżeń, jak omawiany przez nas wyjątek o imitacyjnem opracowaniu melodji stałej.

A. Chybiński

G e h r i n g Jacob: Grundprinzipien der musikalischen Gestaltung. Lipsk. Breitkopf i Härtel, 1928. 8⁰, 66 stron.

Autor zamierzał w swej pracy dokonać dla muzykologji tego samego, co dla historji sztuk plastycznych uczynił Wölfflin Ten ostatni zdołał wykazać, że różne style w plastyce są wynikiem różnego sposobu patrzenia, różnego odniesienia się do świata zjawisk wzrokowych. Podobny cel w odniesieniu do historji muzyki stawia sobie Gehring — na początku swej pracy Przeprowadzenie analogicznej tezy byłoby rzeczywiście doniosłym faktem w dziejach muzykologji: pozwoliłoby z jednego punktu widzenia ująć i określić podstawy, różnice i stosunki różnych stylów muzycznych — gdyby tylko zostało dokonane. Autor jednak, sformułowawszy na początku pracy tę tezę, nietylko nie podejmuje się jej udowodnienia, ale w żadnym z dalszych rozdziałów nawet do niej nie wraca.

Zajmuje się w nich naprzemian: tonacją, budową formalną i ogólnym charakterem kompozycyj okresu klasycznego i romantycznego oraz różnicą w zastosowaniu tych czynników w obu tych okresach. Poza te dwa okresy historji muzyki autor wogóle nie wychodzi, co jednak ze względu na ogólny charakter tezy naczelnej byłoby wskazane. Nadto — w związku z temi rozważaniami znajdujemy tu tak osobliwe twierdzenia, jak: że muzyka przedklasyczna nie zna wogóle jeszcze siły konstruktywnej tonacji (autor nie zdaje sobie widocznie sprawy z tego, że istnienie odrębnych od nowożytnych praw i zasad konstrukcji w systemie tonacyj kościelnych nie jest równorzędne z brakiem wszelkich zasad i praw), że następnie niekażdy kompleks tonów, ukształtowany rytmicznie i melodycznie, może być motywem muzycznym, a dopiero przez dosłowne powtórzenie nim się staje, że wreszcie podstawą budowy formy sonatowej jest złoty podział, pomimo że go ucho nie może ująć jako zasadę formotwórczą i t. p. Aby jednak nie czynić autorowi krzywdy, należy wspomnieć i o jego innych, słusznych koncepcjach. I tak n. p. usiłuje ująć elementy muzyki w pojęcia przestrzenne, co w swem założeniu nie jest fałszywe; więc ogół tonów, tworzący materjał muzyczny, nazywa przestrzenią muzyczną, melodje linjami, harmonje płaszczyznami muzycznemi. Jednak już w najbliższych wywodach popełnia niekonsekwencje: tę samą konstrukcję uważa raz za jednowymiarową, a potem mówi o niej jako o płaszczyźnie; twierdzi, że ekspozycja i repryza sonaty mają charaktek linjowy(?), a przetworzenie jest więcej—wymiarowe. W dalszych swych wywodach zarzuca przeprowadzenie tych analogij, nie doprowadziwszy ich do końca. W całej rozprawie znać ślady pojęć i metod właściwych teoryj sztuk plastycznych. — Słusznym jest również pomysł autora rozróżnienia dwóch typów słuchaczy muzyki: 1. typu symbolicznego (syntetycznego), który skupia się głównie na treści psychicznej dzieł muzycznych i słuchając stara się ją odtworzyć, 2. typu analitycznego, który raczej zwraca uwagę na konstrukcyjne, techniczne cechy kompozycji. Pomysł ten jest jednak tylko pewną odmianą utartego wśród psychologów muzyki poglądu, że ujęcie i rozumienie muzyki może być: 1. emocjonalne lub 2. intellektualne. — Naogół nie można autorowi odmówić pewnych możności syntetycznego ujmowania zjawisk, ale czyni on to głównie w zakresie dość jałowych spekulacyj, które nie wnosząc niczego nowego, pozostają w sprzeczności z metodą pracy, właściwą muzykologji. Wprawdzie liczne, długie (niezawsze potrzebne) przykłady usiłują książce nadać pozory fachowości, to jednak nie mogą one wpłynąć na charakter samych wywodów. Większą część rozprawy Gehringa zajmują porównania psychiki, a co za tem idzie i stylu klasyków i romantyków, utrzymane w charakterze najbardziej ogólnikowym, które, będąc słuszne same w sobie, są tylko powtórzeniami poglądów powszechnie przyjętych. Wprawdzie liczne cytaty wskazują na oczytanie autora w literaturze muzykologicznej, trudno jednakże z niemi pogodzić rażący niekiedy brak znajomości faktów zasadniczych, jak na to wskazują wyżej podane poglądy autora. Całość sprawia dziwne wrażenie: liczne ustępy rozdziałów nie stoją za sobą w logicznym i treściwym związku, niekiedy autor rozpoczyna długi szereg argumentów, nie mówiąc, co chce niemi poprzeć, miesza stale problemy odrębnych rozdziałów z sobą i t. p.

Dr. Z. Lissa (Lwów)

E r m a t i n g e r Erhart: Bildhafte Musik. Entwurf einer Lehre von der musikalischen Darstellungskunst. Tybinga 1928. Verlag J. C. B. Mohr. 8⁰, 109 stron.

Książka Ermatingera należy do typu dzieł syntetycznych, usiłujących ująć zjawiska różnych dziedzin życia z jednego punktu widzenia. Autor stara się w niej wywieść muzykę z ogólnych norm życia, skoordynować jej prawa z prawami wynikającemi z oglądu całokształtu świata. Czyni to w ten sposób, że elementy i zasady konstrukcji w muzyce sprowadza do tychże czynników w zakresie zmysłu wzroku, opierając się dogmatycznie na twierdzeniu Goe-

thego, że głównym zmysłem ludzkim jest wzrok i że wszystkie symbole, do których należą wszelkie dzieła sztuki, ujmujemy przedewszystkiem przedstawieniem wzrokowem. Przyjmując to założenie bez żadnego dowodu za słuszne, buduje na niem autor nowy i tak ciekawy system teorji muzyki, że warto go — przynajmniej w najogólniejszych zarysach — przytoczyć.

Muzyka musi, podobnie jak wszystkie inne sztuki, mieć swój konkretny, optyczny przedmiot, który przedstawia; gdyby go nie miała, nie mogłaby być organiczną całością; treść obrazowa narzuca muzyce jej formy. Wykryć, jakiego rodzaju obrazy optyczne stanowią treść muzyki, oto cel pracy autora. Jednak już na początku jego rozważań daje się zauważyć pewne odchylenie od tezy naczelnej. Ermatinger bowiem twierdzi, że obraz optyczny jest tylko s y m b o l e m treści muzyki, a nie samą treścią, którą — jak z dalszych wywodów wynika — stanowi przeżycie psychiczne. Nasuwa się tu pytanie: dlaczego autor wstawia pomiędzy przeżycie psychiczne a słuchowe pośrednictwo obrazu optycznego? W konsekwencji tego muzyka byłaby symbolem symbolu, a nie treści? Jeśli bowiem przedstawienie wzrokowe n i e łączy się nieodzownie z przeżyciem muzycznem — jak to wykazuje doświadczenie — to teorja Ermatingera nie może służyć za dowód twierdzenia Goethego, jest raczej zastosowaniem tej tezy (która sama nie jest ani oczywistą, ani udowodnioną) w odniesieniu do muzyki. Przedstawienia wzrokowe kojarzą się tylko z muzycznemi, podobnie jak wrażenie czuciowe i i., ale nie stanowią one głównej drogi do ujęcia muzyki, jak to autor twierdzi. Gdyby jego teorja była słuszną, musielibyśmy wszyscy przy słuchaniu jakiegoś utworu mieć to samo przedstawienie wzrokowe. Możnaby ze względu na to mówić o prawdziwem lub fałszywem rozumieniu muzyki, co też autor czyni. A w czem leżałoby kryterjum tej prawdziwości? Prawdziwym lub fałszywym może być jedynie sąd, nigdy samo przedstawienie. Ermatinger nie mógłby twierdzić, że muzyka wyraża sądy, przekonania. — W muzyce, podobnie jak w plastyce, są 2 główne elementy: 1. linja (jako czynnik samoistny lub graniczny płaszczyzny lub przestrzeni) i 2. barwa. Na linję muzyczną składają się: rytm i różnice wysokości tonów. Obraz muzyczny jest stale w ruchu; przedmioty i zjawiska natury mogą być przez muzykę przedstawione, o ile są w ruchu; jako przykład tych przedmiotów podaje autor: u c z u c i a. Jeśli więc uznaje uczucia za przedmiot muzyki, to dlaczego ujmuje je wpierw w formy przestrzenne, skoro zjawiska psychiczne są absolutnie nieprzestrzenne? Parę stron jednak dalej twierdzi, że estetyczne przeżycie muzyki opiera się i dokonuje jedynie poprzez przedstawienia wzrokowe. — Mimo to Ermatinger występuje przeciw muzyce programowej twierdząc że ona podaje obrazy, które przedtem zostały słownie przejęte i sformułowane; ona nie daje symboli, ale ich konretne rozwiązanie. Czysta muzyka wyraża się przez symbole obrazów i wywołuje je też w słuchaczach. Przedstawienia wzrokowe są trójwymiarowe, więc i muzyka musi wyrażać te trzy wymiary. Przedstawienie wzrokowe dokonuje się przez kolejne ujęcie linij, zarysów, potem płaszczyzn, nakoniec całości przedmiotu. I muzyka w swym rozwoju przeszła przez te 3 stadja. Pierwotnym elementem muzyki jest linja, która jest rezultatem napięć rytmicznych i melodycznych. Jest ona obrazem dymensji szerokości, przedstawia zaś ruch całego przedmiotu, głównie jego punktu centralnego (tu popada autor w sprzeczności z sobą samym, wyżej bowiem twierdził że linja nie może wyznaczać trójwymiarowej przestrzeni, a więc i nie przedmiotu przestrzennego). Płaszczyznę wyznaczają dwie samoistne, a jednak skoordynowane linje. Interwały współbrzmień stanowią zmienną wysokość płaszczyzny. Wprawdzie Ermatinger przeprowadza ściśle analogję elementów płaszczyzny wzrokowej i muzycznej, jednakże w treści tych pojęć tkwią pewne istotne różnice, które autor pomija. Zapomina, że istotą płaszczyzny, powierzchni ograniczonej linjami, jest właśnie odległość tych dwóch linij, to, co jest niemi zamknięte. Natomiost istotną treścią tego, co nazywa płaszczyzną muzyczną, a więc interwału lub szeregu interwałów, jest nie

ten zakres tonów, który jest zawarty pomiędzy tonami skrajnemi, ale jedynie i tylko same tony skrajne. Zakres tonów, który się pomiędzy niemi rozciąga, jest nietylko nieważny, ale nawet przeciwny treści tych interwałów. — W związku z problemami płaszczyzny muzycznej zaznacza autor, że rozumienie muzyki jedno- i dwugłosowej jest dziś niemożliwe, bo nasze przedstawienia wzrokowe są wybitnie trójwymiarowe, a zjawiska dwuwymiarowe możemy jedynie ujmować w myśl trójwymiarowości, jako niepełne. Tu należy zapytać, skąd autor ma tę pewność, że widzenie tych ludzi, którzy tworzyli muzykę 1- i 2-głosową nie było trójwymiarowe? — Przestrzeń muzyczną może — według autora — wyznaczyć tylko większa od dwóch ilość głosów. Już trzy głosy wyznaczają ją dokładnie. Pomiędzy 3 linjami muzycznemi rozciąga się przestrzeń muzyczna, wypełniona promieniowaniem tych linij. Te twierdzenia mogą być podstawą licznych wątpliwości, których rozważania Ermatingera nie rozjaśniają. Dlaczego autor przyjmuje, że 3 linje muzyczne wyznaczają trójwymiarową przestrzeń muzyczną, skoro równie dobrze można sobie wyobrazić, że wszystkie trzy leżą na jednej płaszczyźnie? Dlaczego twierdzi, że wymiar głębi podaje głos najniższy a nie n. p. środkowy, który jako słabiej słyszany od skrajnych stanowiłby pewną analogję do perspektywy przestrzennej? Dlaczego twierdzi, że linje, wyznaczające przestrzeń muzyczną promieniują do wnętrza tej przestrzeni, skoro można przyjąć — powołując się na zjawiska tonów górnych i kombinacyjnych — że raczej promieniują one na zewnątrz? — Różnice trójdźwięków durowych i mollowych sprowadza autor do różnic naszego poznania przestrzeni, które może być centralizujące, skupiające się od przedmiotu ku jednemu punktowi, i decentralizujące, rozszerzające się od oka do nieskończoności. Ta biegunowość naszego odniesienia się do przestrzeni znajduje według Ermatingera swe dokładne odzwierciedlenie w biegunowem przeciwieństwie kierunków w tych dwóch rodzajach trójdźwięków. Jak widzimy, stoi tu autor na stanowisku dualizmu harmonicznego H. Riemanna. Trójdźwiękom odpowiada wyobrażenie wzrokowe trójkątów, ich różnym pozycjom i układom różne wielkości położenia i kształty tych figur. Autor przeprowadza tę łączność tak dalece, że wylicza szeregi form geometrycznych, których obrazem muzycznym mają być różne formy trójdźwięków. Wywody te jednak mają charakter wyłącznie spekulatywny, gdyż — jak sam autor później stwierdza — u słuchacza naiwnego nie muszą się wyobrażenia łączyć ze słyszanemi akordami. Odnośnie do przewrotów trójdźwięków stwierdza Ermatinger, że są one wyrazem niedoskonałej przestrzeni, bo jeden jej punkt jest dany poza przestrzenią widzialną, zaś przewroty trójdźwięków molowych są symbolami form nieziemskich(!), ponieważ jeden punkt obrazu jest dany wogóle poza ziemską przestrzenią. Z tego wynikałoby że muzyka jest symbolem jedynie pewnych abstrakcyj przestrzennych, że jej treść stanowią abstrakcje a nie konkretne przedstawienia wzrokowe. Jak więc pogodzić to z poprzedniemi twierdzeniami autora? Co znaczy „przestrzeń nieziemska"? W związku z temi rozważaniami narzucają się pewne pytania. Czy wobec twierdzeń autora ślepi od urodzenia nie mogą rozumieć muzyki? (doświadczenie uczy czego innego). Jeśli zaś tych wyobrażeń wzrokowych słuchacz nie musi mieć, a niektórych nawet mieć nie może, to dlaczego konstruować je sztucznie, zwłaszcza, że one nie przyczyniają się w zupełności do wyjaśnienia zjawisk muzycznych? Nadto: pocóż ujmować wrażenie słuchowe za przewodniki innych wrażeń zmysłowych, skoro te pierwsze mają swoistą treść, zrozumiałą samą przez się? — Jak się sprawa przedstawia z akordami dysonującemi, tem się autor nie zajmuje. Twierdzi jedynie, że tworzą one płynne, niestałe formy przestrzenne. — Zorganizowana muzyka jest właściwie symbolem ruchu form przestrzennych. Odległość pomiędzy głosami jest wyrazem intensywności napięć ruchu. Ruch ten może być trojaki: ruchliwości głosów górnych i dolnych są obrazem tych 3 rodzajów ruchu. Nieuwzględniony tu jest problem: które głosy

nadają całości kierunek ruchu w utworach polifonicznych, w których każdy głos ma swój własny ruch? W odniesieniu do faktury 4- i 5-głosowej twierdzi autor że i ona wyraża tylko formy przestrzeni trójwymiarowej daje obraz dokładniejszy, ale mniej jasny i przejrzysty poszczególne linje tracą na znaczeniu, gubią się wśród innych; tu nie można już ująć konturów formy; odnosi się jedynie wrażenie ruchomej masy. — Rozważania autora na temat stosunku barw optycznych do dźwięków świadczą tylko jak dowolnie można konstruować analogje między temi zjawiskami, oparte li tylko na subjektywnem kojarzeniu. — O całokształcie wywodów Ermatingera można powiedzieć tylko jedno: są jasne, przejrzyste, konsekwentne i ścisłe co do rozumowania. Szkoda tylko że opierają się na założeniu nieudowodnionem i mało prawdopodobnem. Nie przyczyniają się w niczem do wyjaśnienia muzyki jako takiej i nie dają się zupełnie empirycznie stwierdzić. Książka jest wyrazem tak modnej obecnie tendencji do ujęcia i wprowadzenia jednolitości w zjawiska i przeżycia, pochodzące z różnych dziedzin zmysłowych.

Dr. Z. Lissa (Lwów)

H. **J a h n k e**: Beiträge zur Psychologie der musikalischen Komposition. Lipsk 1928. Odbitka z „Archiv f. d. ges. Psychologie", t. 66, z. 3/4, str. 437—492. Akad. Verlagsgesellschaft.

Problem, którego rozwiązanie postawił sobie Jahnke za zadanie omawianej rozprawy, daje się pokrótce ująć następująco: jakie są psychologiczne podstawy czynności twórczej w zakresie muzyki? Aby zanalizować i zrozumieć tworzenie muzyczne, badano dotychczas jedynie wytwory czynne, wyrażane w konkretnym materjale dźwiękowym. Rozumienie tych wytworów miało stanowić pomost do zrozumienia samej czynności tworzenia. Ujęcie kompozycyj muzycznych, wedle zgodnych twierdzeń wielu psychologów przed Jahkem, może być dwojakie: 1. uczuciowe wnikanie w szczegóły i — nadal emocjalne — ujmowanie ich w całość, 2. rozumowe, analityczne wnikanie w słyszany utwór. Te dwie kategorje odniesienia się do muzyki, ważne i słuszne w stosunku do zmysłowo, konkretnie danego materjału, t. j. do gotowych kompozycyj muzycznych, są zupełnie nieistotne i niepotrzebne dla zrozumienia samego tworzenia, jako pewnej czynności psychofizycznej. Tu możnaby dodać i ten argument, że nietylko psychologiczne podstawy wytworów nie mogą stanowić zarazem psychologicznych podstaw czynności, ale nawet wnioskowanie o czynnościach na podstawie wytworów tych czynności należy uznać za błąd metodyczny, za przejście od następstwa do racji, od skutków do przyczyny, co nigdy (jeśli idzie o pozytywne sądy) nie może dać wniosków pewnych. To też Jahnke odrzuca tę ogólnie przyjętą metodę i stara się na podstawie ogólnych założeń psychiki człowieka zbadać istotę tworzenia muzycznego, jego rodzaje oraz jego dyspozycje psychiczne i fizyczne, potrzebne do tego, by czynność twórcza zaistniała i znalazła swój konkretny wyraz w kompozycji muzycznej. — Jako założenie swej pracy podejmuje autor twierdzenie E. Kurtha: „Der Klang ist tot, was in ihm lebt, ist der Wille zum Klang" („Romantische Harmonik"). Czynność tworzenia stanowi to medjum, po przez które „wola do dźwięku" staje się dźwiękiem, realizuje się w konkretnej formie, a raczej w szeregu znaków, których w każdej chwili można konkretnie odtworzyć ich znaczenie. Skąd się bierze ta „wola do dźwięku", dzięki czemu i jak zdobywa sobie swoją formę konkretną — oto problemy, których rozwiązanie pozwoli ująć istotę tworzenia w zakresie muzyki, Ta „wola do dźwięku" nie jest — według Jahnkego — czemś psychicznie prostem. Składa się na nią wiele faktów i czynności psychicznych, które wielokrotnie załamują się w pryzmacie materjału fizykalnego oraz przeżyć twórcy, zanim się tak skrystalizuje, aby zdążać do swej objektywizacji. To też zanim autor daje odpowiedź na te najistotniejsze dla podstawowego problemu pytania, stara się naświetlić elementy składowe tej „woli", jako głównego motoru twórczości muzycznej. — Czynność komponowania jest wyrównywaniem m o ż-

ności, t. j. intellektualnie danego materjału dźwiękowego, z koniecznością, t. j. napięciem uczuć i wyobrażeń fantazyjnych, które dążą do znalezienia objektywnego wyrazu dla siebie. Twórczość jest procesem objektywizacji. Obok wewnętrznych praw życia umysłowego i uczuciowego twórcy, rządzą nią też prawa, tkwiące w samym materjale dźwiękowym. Te ostatnie uważa Jahnke za energje, które pierwotnie zostały w materjał dźwiękowy wprojektowane przez ludzi, a potem uznane za autonomiczne prawa i energje samego materjału. Temu poglądowi należy się sprzeciwić, albowiem w obrębie materjału dźwiękowego panują pewne prawa fizykalne (n. p. pokrewieństwo tonów), które istnieją niezależnie od psychiki ludzkiej, a które decydowały i decydują o selekcji i kształtowaniu w obrębie tego materjału. — Z powyżej podaną definicją tworzenia muzycznego łączy też Jahnke pytanie: skąd się bierze wewnętrzna potrzeba, konieczność tworzenia? Aby na to odpowiedzieć, wydobywa starą i zapomnianą dziś teorję, którą 75 lat temu obalił Hanslick (Vom Musikalisch-Schönen. 1854), a której główną tezą jest to, że w muzyce wyrażają się uczucia, że muzyka wyraża uczucia. Jahnke ubiera to twierdzenie w nieco bardziej skomplikowaną szatę, twierdząc, że muzyka wyraża poczucie żywotności twórcy. Nie definjuje on tego, nieco metafizycznego pojęcia, ale z dalszych jego wywodów można wnioskować, że rozumie on przez nie ogół emocjonalnych przeżyć twórcy. Środkiem który łączy ich działanie jest fantazja. Rozróżnianie 2 czynników w samym akcie twórczym pozwala na ujęcie ze strony psychologicznej ogólnej różnicy stylów pewnych epok: a więc są okresy, w których twórcy kładą większy nacisk na swoje indywidualne przeżycia (n p. epoka romantyzmu), inne zaś na odnajdywanie praw, właściwych samemu materjałowi (n. p. wiek XVI). Z dyspozycyj psychicznych, koniecznych dla twórczości muzycznej, ważne są: 1. intenzywność życia wewnętrznego, któremu nie wystarczą opracowania 2. bogactwo fantazji, tak muzycznej jak faktów przynoszonych przez życie realne, i uczuciowe, 3. możliwość ujęcia — możnaby dodać: choćby poświadomie — praw logiki, panującej w samym materjale dźwiękowym, 4. znajomość swego stosunku do form tradycji. Oprócz tych ogólnych dyspozycyj, które muszą być własnością twórców na każdem polu, ważne są inne, specyficznie muzyczne: 1. jasność, wyrazistość przedstawień słuchowych i łatwość łączenia je w kompleksy, 2. silna pamięć w tym zakresie, a z nią 3. łatwość przedstawienia przebiegu całości konstrukcji. — Kwestje, któreśmy w powyższej relacji usiłowali połączyć w organicznie związaną całość, są jedynemi, naukowo traktowanemi zagadnieniami w rozprawie Jahnkego. Oprócz nich jednak zajmuje się autor inemi, o mniej ścisłym i naukowym charakterze, jak n. p. kwestją ideologji utworów muzycznych, radością twórczą, wpływem takich czynności, jak gra na instrumencie lub pisanie nut, na samą twórczość. Ujemną cechą rozprawy Jahnkego jest to, że miesza on z sobą te dwa rodzaje problemów, co wpływa silnie na chaotyczność formalną całości, zwłaszcza, że ostatnio wymienione kwestje omawia wsposób — że tak powiem — „feljetonistyczny". Nadto zbyt wielka ilość cytatów z Nietzschego, kórego uwagi — bardzo piękne i głębokie same w sobie, ale pozbawione naukowej ścisłości — kontrastują nieraz z rozważaniami otaczającemi je. W związku z uwagami Nietzschego stawia Jahnke ciekawą teorję wszelkiej twórczości, którą nie od rzeczy będzie przytoczyć. Założeń tej teorji szuka autor w ogólnych prawach psychiki ludzkiej. Według niego istotą natury ludzkiej jest dążenie do szczęśliwego i produktywnego istnienia. Tworzenie jest wynikiem nadmiaru sił żywotnych (tu wydobywa autor z zapomnienia torję Schillera, według którego sztuka jest wynikiem nadwyżki sił żywotnych człowieka), jest uświadomieniem sobie swej własnej mocy. Przyczyną tworzenia jest cierpienie, które zostaje właśnie przez twórczość przezwyciężone. W treści jak i w sposobie tych ostatnich rozważań wychodzi autor jednak poza ramy naukowej rozprawy i należy jedynie żałować, że autor nie pozostał w zakresie ścisłych rozważań, od

których pracę swą rozpoczął, i że nie wysnuł ze swych niekiedy zupełnie nowych pomysłów i koncepcyj, tych wszystkich konsekwencyj, któreby dały się z nich wyprowadzić.

Dr. Z. Lissa (Lwów)

Dr. Friedrich Mahling: Musikkritik. Münster i. W. 1929. Helios-Verlag, 8⁰, VII + 52 str.

W problemie krytyki muzycznej rozróżnia autor następujące zagadnienia: 1. kwestja, czy możliwem jest tu postawienie pewnych kryterjów ogólnie obowiązujących, 2. względność rezultatów krytyki, zależnych w znacznej mierze od pewnych czynników subjektywnych, 3. zbadanie zasadniczych pojęć estetycznych w muzyce w tym celu, by poznanie krytyczne mogło wyjść nietylko od podmiotu, ale i przedmiotu, 4. punkt widzenia czysto praktyczny, konieczny do zrealizowania w każdym poszczególnym wypadku. Stąd rozróżnia autor filozoficzne, psychologiczne, systematyczne i socjologiczne problemy krytyki muzycznej. Podział ten jest przejrzysty i pozwala ująć całokształt problemów, jakkolwiek aparat systematyczny, tu stosowany, jest na sposób niemiecki nieco za ciężki w stosunku do omówionej treści. I tak kwestje, które autor omawia pod 1. i pod 3. są bardzo pokrewne, niejednokrotnie wracają nawet do tych samych zagadnień i dadzą się bez trudności ująć razem. Na zapytanie, co jest treścią dzieła sztuki, czyli przedmiotem, od którego wychodzi poznanie krytyczne, odpowiada Mahling wraz z H. Steinem: „Sztuka jest zmysłowością, wyrażoną w formie idei", przyczem idea pojęta jest w duchu idealistycznego monizmu jako objektywizacją duchowej prasubstancji. Kontakt z tak zrozumianą ideą w dziele sztuki następuje na skutek aktu czystego oglądu intuicyjnego, który według określenia autora pokrywa się z aktem estetycznego „wczuwania się" w estetyce Lippsa. Treścią dzieła muzycznego jest uczucie podniesione do potęgi rzeczywistości metafizycznej, czyli idea uczucia. Dlatego treść ta nie da się ująć w schematy analityczne, jako przechodząca granice poznania zmysłowego i jako taka przedstawia w muzyce większą trudność, niż w innych sztukach. Wchodzi tu zresztą w grę także fakt, że muzyka jest czystą sztuką czasową i że jej treść przedstawia najmniej analogji z kategorjami myślenia pojęciowego. Częścią dostępną analizie rozumowej jest w muzyce tylko sam materjał i jego opracowanie techniczne i formalne.

Nie wchodząc tu w słuszność lub niesłuszność samych założeń estetycznych, zauważymy tylko, że autor nie mówi wcale o tem, jak się ma krytyk ustosunkować do tego, co określone zostało jako treść dzieła muzycznego. W pracy, która zakłada sobie za zadania zbadanie całokształtu problemów krytyki i która sięga do podstaw przedmiotu, należało koniecznie uzupełnić tę lukę, choćby to nawet wymagało dalszego posiłkowania się pojęciami z zakresu filozofji i estetyki. Wszak trudno rolę krytyki ograniczyć do samych tylko problemów technicznych, bez względu na to, czy praca recenzenta wymaga współdziałania jeszcze innych sił duchowych poza czynnikami czysto rozumowemi, czy też nie.

Pojęcie ogólno-obowiązującego kryterjum w krytyce muzycznej wyprowadza autor z pojęcia muzyki w znaczeniu ogólnem, jako całokształtu wszystkich wogóle możliwych dzieł muzycznych. Sąd o danem dziele opierać się musi na stwierdzeniu jego stosunku do idealnego pojęcia piękna, względnie pojęcia wartości muzycznej, uzyskanego w ten sposób a posteriori. Sąd taki nie będzie wprawdzie absolutnie obowiązującym, ale będzie miał prawdziwość objektywną. Zrozumienie znamion stylistycznych oraz stosunku momentu indywidualnego w dziele sztuki do czynników wyrażających ducha czasu jest słusznie uważane w pracy Mahlinga za jedno z najważniejszych zadań krytyki w kwestjach stylu. W problemie interpretacji na pierwszem miejscu staje stosunek twórcy i odtwórcy. Żądając zrozumienia intencyj kompozytora, krytyk winien dopuścić do współudziału element subjektywny, w znaczeniu reakcji uczuciowej odtwórcy na treść emocjonalną, zawartą w kompozycji.

Wreszcie autor omawia kwestję fachowego wykształcenie krytyka muzycznego i jego wartości moralnej, natomiast jego rola w społeczeństwie jako wychowawcy publiczności potraktowana została nieco pobieżnie. Bardzo słuszne są natomiast uwagi dotyczące strony formalnej; jako ideał stawia Mahling typ „krytyki artystycznej współtwórczej".

Dr. St. Łobaczewska (Lwów)

POLSKIE CZASOPISMA MUZYCZNE

HOSANNA. Miesięcznik muzyki kościelnej. Rok IV. Warszawa — październik 1929, Nr. 10. Treść: S. R., Opus Dei. — X. H. Nowacki, Śpiew liturgiczny na Wschodzie (c. d.).— X. J. Matulewicz, Postcommunio. — Referat wypowiedziany na Zjeździe Organistów w Radomiu w dn. 8 sierpnia przez p. Wrocławskiego. — Kronika krajowa. — Kronika zagraniczna. — Nadesłane do redakcji. — Nowe wydawnictwa. — Odpowiedzi redakcji. — Dodatek nutowy: Odpowiedzi w czasie mszy św. na niedziele i święta. — — Warszawa — listopad 1929, Nr. 11. Treść: S. R., Officium divinum źródłem i metodą rozmyślania. — X. H Nowacki, Śpiew liturgiczny na Wschodzie (c. d.). — X. J. Matulewicz, Ite missa est. — Kronika krajowa. — Kronika zagraniczna. — Nowe wydawnictwa. — Nadesłane do redakcji. — Przedmowa do drugiego wydania „Historji opłatków". — Dodatek nutowy: Cantus ad libitum. — Credo VI.

KWARTALNIK MUZYCZNY. Rok I, zeszyt IV. Warszawa, 1929. Treść: Dr. Marja Szczepańska (Lwów), Wielogłosowe opracowania hymnów marjańskich w rękopisach polskich XV wieku (dokończenie). — Dr. Stefanja Łobaczewska (Lwów), O utworach Sebastjana z Felsztyna, XVI wiek (dokończenie). — X. Dr. Hieronim Feicht (Kraków), „Audite mortales Bartłomieja Pękiela (Kompozycja w stylu monodycznym). — Dr. Ludwik Bronarski (Genewa), Stosunek Schumanna do twórczości Chopina (dokończenie). — Dr. Bronisława Wójcikówna (Lwów), O literaturze Chopinowskiej w Polsce Odrodzonej. — Materjały do historji muzyki polskiej: Warszawska muzyka roku 1835 (Feliks Starczewski). — Sprawozdania: 1. Pacelli-Cato, Dwie pieśni wielogłosowe na cześć św. Stanisława, wydał Dr. J. Reiss (Chybiński), 2. Eugenjusz Pankiewicz, Pieśni (Chybiński); 3. Karol Szymanowski, Sześć pieśni ludowych (Kurpiowskie) na chór mięszany (Chybiński); 4. Jerzy Lefeld, Sekstet smyczkowy, op. 3 (Chybiński); 5. Hugo Riemann, Musiklexikon, 11 wydanie (Szczepańska); 6. J. Zuth, Handbuch der Laute und Gitarre (Chybiński); 7. Teichmüller u. K. Herrmann, Internationale moderne Klaviermusik (Chybiński); 8. W. Altmann, Handbuch für Streichquartettspieler, 3 tomy (Chybiński); 9. della Corte, Antologia della storia della musica (Chybiński); 10. W. Vetter, Das frühdeutsche Lied (Chybiński); 11. Księga pamiątkowa Wszechsłowiańskiego Zjazdu Śpiewaczego i Festivalu Muzyki Polskiej (Chybiński), 12. Festschrift für Johannes Wolf (Chybiński); 13. R. Lachmann, Musik des Orients (Chybiński); 14. K. G. Fellerer, Grundzüge der Geschichte der katholischen Kirchenmusik (Chybiński); 15. D. Milhaud, Etudes (Wójcikówna); 16. L. Landry, La sensibilité musicale (Łobaczewska); 17. J. B. Mc Ewen, Tempo rubato or Time-Variation (Wójcikówna); 18. B. Bruck, Wandlungen des Begriffs Tempo rubato (Wójcikówna); 19. W. Woehl, Melodielehre (Wójcikówna); 20. H. Erpf, Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik (Łobaczewska); 21. Z. Noskowski, Kontrapunkt (Chybiński). — Polskie czasopisma muzyczne (Hosanna, Kwartalnik muzyczny, Lwowskie wiadomości muzyczne i literackie, Muzyk wojskowy, Muzyka, Muzyka kościelna, Myśl muzyczna, Przegląd muzyczny, Śpiewak). — Kronika. — Od redakcji.

LWOWSKIE WIADOMOŚCI MUZYCZNE I LITERACKIE. Rok V, Nr. 10 (47). Lwów dnia 1 października 1929. Treść (artykuły muzyczne): Karol Stromenger, Przyszłość muzy-

ki czy „muzyka przyszłości" — Dr. Józef Reiss, Popis muzyczny czy przegląd pracy. — Stanisław Niewiadomski, Stanisław Barcewicz. — Dr. Seweryn Barbag, Systematyka muzykologji (ciąg dalszy). — Kronika. — — Nr. 11 (48). Lwów dnia 1 listopada 1929. Treść (artykuły muzyczne): Karol Stromenger, „Odmłodzenie" Wagnera. — Dr. Seweryn Barbag, Systematyka muzykologji (ciąg dalszy). — Nowości muzyczne. — Komunikaty. — Koncerty.

MUZYK WOJSKOWY. Rok IV, Nr. 15. Dnia 20-go września 1929 r. Treść: Dr. Józef Reiss, Henryk Wieniawski (ciąg dalszy). — Prof. J. Adamski, Koryfeusze modernizmu niemieckiego (ciąg dalszy). — Projekt ustawy o ustroju szkolnictwa muzycznego. — List p. W. Stysia do redakcji. — Z kursów kapelmistrzowskich. — Z życia orkiestr wojskowych. — Od redakcji.

Wydawnictwo powyższe przestało ukazywać się z dniem 20 września 1929 r.

MUZYKA. Rok VI, Nr. 10, Warszawa 20 października 1929 r. Treść: Stanisław Przybyszewski, Fortepian Chopina. — Adolf Chybiński, W kwestji przeznaczenia psalmów Mikołaja Gomółki (Interpretacja). — Vitezslav Novak, Antoni Dworzak (!). — Zygmunt Stojowski, W imię prawdy w dźwiękach. — Tadeusz Jarecki, Polichromizm instrumentów perkusyjnych. — Wacław Kochański, Stanisław Barcewicz. — Karol Stromenger, Sergjusz Djagilew. — (mgl), Impresje muzyczne. — Z opery i sal koncertowych. — Nowe wydawnictwa (A. Książki, B. Nuty). — Przegląd prasy. — Kronika. — Rozmaitości (1. Dr. Hans Hollaender, Szopen w Wiedniu; 2. Listy do redakcji; 3. Nasze konkursy i t. d.). — Przegląd muzyczno-pedagogiczny (Flora Szczepanowska, Znaczenie nauki solfeżu, jej cel i główne zasady wytyczne). — Muzyka mechaniczna (1. Dr. Marjan Stępowski, Radjo optyczne i film dźwiękowy; 2. Tadeusz Czerniawski, O akcji muzycznej Polskiego Radja; 3. Nowe płyty gramofonowe). — Dodatek: „Le Bulletin musical de la revue „Muzyka" (1. Dr. Otto Gombosi, Bakfark in Polen; 2. Cronique musicale). — Dodatek nutowy: Michał Kucharski, Kołysanka. — Dodatek ilustrowany („Ilustrowana kronika muzyczna").

MUZYKA KOŚCIELNA. Rok IV, Nr. 9, Poznań, wrzesień 1929. Treść: X. August Kardynał Hlond, Prymas Polski, Przedmowa. — Ks. dr. Hieronim Feicht, Stosunek konstytucji apostolskiej „Divini Cultus" do „Motu proprio" o muzyce kościelnej. — Bronisław Rutkowski, Religijne i kulturalne wartości „Motu proprio" papieża Piusa X. — X. Dr. Bronisław Gładysz, O nowym rytuale dla Polski (Uwag kilka ze stanowiska muzycznego). — Dr. Kazimierz Zieliński, Instrumenty muzyczne na powszechnej wystawie krajowej w Poznaniu. — Franciszek Konior, Uwagi o reformie muzyki kościelnej. — J. Rzendowski, Salezjańska szkoła organistów w Przemyślu. — Dr. Kazimierz Lubecki, Muzyka czynnikiem życia kościelnego. — 25-lecie „Motu proprio" w Polsce i w innych krajach.

PRZEGLĄD MUZYCZNY. Rok V, Nr. 9, Poznań, wrzesień 1929. Treść: Zjazd śląski. — 25-lecie pracy prof. St. Kwaśnika. — Konkurs muzyczny. — Śpiewactwo słowiańskie. — Wiadomości bieżące. — I Jugosłowiański Zjazd śpiewaczy w Belgradzie. — Sprawozdania z nut. — Pisma. — Konkurs orkiestr wojskowych. — Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych. — — Nr. 10, październik 1929. Treść: St. W., Moniuszko. — Jugosłowiańskie święto śpiewacze. — Konkursy kompozytorskie. — „Wieniec" czyli „Dożynki". — Wiadomości bieżące. — Kronika chóralna. — Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych.

ŚPIEWAK. Rok X, Nr. 8/9, Katowice, sierpień-wrzesień 1929. Treść: F. Sachse, Muzyka tonalna i muzyka atonalna. — Stefan M. Stoiński, Ogólne uwagi o zadaniach kierowników chórów. — Dr. J. N., Na czasie. — Zjazdy i zawody chórów śląskich. — Opera i koncerty. — Kronika muzyczna. — Kronika chóralna. — Nadesłane nuty i książki. — 25 lat pracy na polu śpiewaczem. — Wspomnienia pośmiertne. — Komunikaty i wiadomości z Polsk.

Zw. Śpiew. — — Nr. 10, październik 1929. Treść: Feliks Sachse, Imitacja jako środek wyrazu muzycznego. — Karol Hławiczka, Uwagi w sprawie naszych chórów. — Stefan M. Stoiński, Ogólnośląski Zjazd Śpiewaków. Uroczystości Moniuszkowskie. — Zjazdy i zawody chórów śląskich. — Opera i koncerty. — Kronika muzyczna. — Kronika chóralna. — Nadesłane nuty i książki. — Ś. p. Władysław Miller. — Czasopisma muzyczne. — Komunikaty i wiadomości z Polsk. Związku Śpiew. — Składki na pomnik Moniuszki w Katowicach

(Kronikę powyższą zamknięto w dniu 20 listopada 1929).

Z CZASOPISM MUZYCZNYCH ZAGRANICZNYCH

Revue de Musicologie, najwybitniejsze francuskie czasopismo muzykologiczne, będące organem „Société française de Musicologie" (Paryż), umieściło następujące referaty o pierwszych czterech zeszytach „Wydawnictwa Dawnej Muzyki Polskiej".

1. Stanisław Sylwester Szarzyński: Sonata a due violini e basso d'organo.

„Notre collegue M. Adolf Chybiński donne en préface quelques renseignements sur ce compositeur qui vécut vers l'an 1700. Il fut moine de l'ordre des Benédictins, et probablement de la branche cistercienne. La première page du manuscrit qui se trouve dans les Collections d'Etat à Varsovie porte ce titre: Sonata a due V. V. Pro organo, authore R. P. S. Szarzinski Anno Domini 1706. Die decem 6 (decima Junii?). Ex operibus J. A. M. Rybicki. Fortement inspirée des sonates italiennes, cette composition en respecte le plan et débute suivant la formule par un Adagio s'enchainant à un Allegro. Un premier Grave en la majeur, d'une belle ligne mélodique, exposée seule au second violon, s'enchaine à un court Allegro. Un second Grave, répétition du premier, mais dans le ton initial de ré majeur, confié cette fois au premier violon, est également suivi d'un Allegro de meme tonalité reproduisant le thème de l'Allegro précédent, mais beaucoup plus développé. L'Adagio du début sert de conclusion. Un grand souci d'ordonnance et de cohésion a presidé à la composition de cette sonate. Les instruments dialoguent habilement et l'ensemble est d'excellente musicalité. — M. K. Sikorski a réalisé la basse avec sobriété et dans la meilleure tradition. Cette publication, est la première de la Société des Amis de la Musique à Varsovie. Le dévoué directeur, M. Chybiński, saura mener à bien une entreprise qui s'annonce pleine d'intéret. Paul Brunold". (1928, Nr. 27).

2. Marcin Mielczewski: „Deus in nomine Tuo". Concerto à 4: Basso solo con 2 Violini e Fagotto con Basso d'Organo.

„La Société des Amis de la Musique ancienne à Varsovie vient de publier le 2-e fascicule des oeuvres des compositeurs polonais dont elle a entrepris la résurrection. Après l'interessante Sonate à deux Violons de Sylvester Szarzyński, c'est un motet de Marcin Mielczewski qui nous est offert. D'après la notice de notre collègue, M. Adolf Chybiński, ce compositeur, membre de la Chapelle royale et maitre de chapelle du cardinal Charles Ferdinand, vécut à Varsovie et y mourut en 1651. Ses oeuvres sont restés manuscrites, à l'exception d'un canon double et du présent motet qui fut publié, après la mort du compositeur en 1659, dans le recueil collectif de musique religieuse de Havemann, où il voisine avec des pièces de Monteverde, de Rovetta, de Grandi, avec lesquelles il s'apparente nettement. Ecrit pour une basse avec symphonie (2 violons un basson et la basse réalisée à l'orgue), cette oeuvre retiendra l'attention des musiciens. La noblesse du chant qui exige

une voix de basse très étendue, souligne parfaitement le texte latin. L'auteur manie habilement la forme fuguée, et les vocalises semées avec un à-propos des plus judicieux dialoguent très heureusement avec la symphonie. C'est une oeuvre de belle inspiration et de parfaite écriture qu'il faut souhaiter de voir prendre place dans le répertoire de la musique d'église. Comme d'habitude. MM. Chybiński et Sikorski en donnent tant pour le texte que pour la réalisation de la basse, — celle-ci traitée pour manuel et pédale, — une édition remarquable. — Paul Brunold". (1929, Nr. 30).

3. Jacek (Hyacinthus) Różycki: Hymni ecclesiastici (quatuor vocibus concinendi.
4. Bartłomiej Pękiel: „Audite mortales" a 2 canti, 2 alti, tenore, basso, 2 viole da gamba, violone con basso d'organo.

„Les publications de la Société des Amis de la Musique ancienne à Varsovie viennent, par ces deux fascicules, de s'augmenter d'oeuvres d'un grand intéret musical et historiques qui sont dues à deux maitres de la chapelle royale de Varsovie. Du plus ancien, B. Pękiel, vice-directeur de la chapelle sous la direction de Marco Scacchi, devenu ensuite son successeur de 1649 à 1655, puis maitre de chapelle à la cathédrale de Cracovie à partir de 1657 jusqu'à sa mort vers 1670, nous avons la cantate sur le Jugement dernier, Audite mortales. Ecrite avant 1649, elle comprend dix morceaux où les voix sont traitées tout à tour en soli. duos, trios, le onzième morceau consistant en un choeur final avec les instruments. Dans cette composition d'un grand effet, d'une large envergure, établie d'après la partition manuscrite de la Bibliothèque d'Etat de Berlin, on voit s'affirmer d'une façon éclatante la persistence des influences italiennes en général, et celle de Venise en particulier. La semence jetée par Marco Scacchi avait germé. Mais le musicien polonais, en s'appropriant les formules, les mélodies, les motifs que les compositeurs italiens depuis Jacopo P[illegible] avaient développés, transformés au fur et à mesure, leur donne un caractère recueilli, grave, sérieux, tout à fait remarquable. Les hymnes latines à quatre voix pour soprano, alto, ténor et basse, a cappella, de J. Różycki, qui remplaça le précédent à la chapelle royale vers 1660 jusqu'à 1697, et mourut probablement vers 1700, ont été découvertes dans les archives du chapitre de la cathédrale de Cracovie. Elles méritent d'attirer notre attention par le charme discret et expressif qu'elles dégagent, par la souplesse de leur écriture homophone. Là encore, l'talie est très près; si elles peuvent se réclamer de l'art d'un Giovanni Gabrieli, d'un Monteverde. d'un Grandi, ne retrouve-t-on pas chez certaines d'entre elles, le No. 6 par exemple, l'atmosphère d'un Purcell et d'un Lully jeune. — Les éditions que nous avons sous les yeux s'adressent autant au musicien pratiquant qu'au savant historien; les notices explicatives sont traduites en français, mais ne pourrait-on espérer qu'il fut procédé de meme pour le commentaire critique du texte musical? — M.-L. Pereyra". (1929, Nr. 31).

KRONIKA

STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI W WARSZAWIE.

AUDYCJE.

W październiku, listopadzie i grudniu 1929 roku odbyły się następujące audycje:

48-a:

G. Ph. Telemann: 2 a Suita G-moll (ca. 1730) na 3 skrzypiec i b. c.

A. Scarlatti: Cantata per soprano con flauto obligato „Solitudine avenne".

A. Vivaldi: Koncert F-dur na 3 skrzypiec.

G. F. Haendel: Trio—sonata E-moll (ca 1738) na 2 skrzypiec i b. c.

Ph. H. Erlebach: 14-a i 26-a arje na

sopran, 2 skrzypiec i b. c. z „Harmonische Freude, musicalischer Freunde..." (1697).

M. Corrette: XVI Concerto comique „V'la c'que c'est qu'd'aller aux bois" na 3 skrzypiec i b. c.

49-a:

J. S. Bach: Sonata E-dur na skrzypce i fortepian.

W. A. Mozart: Trio E-dur na skrzypce, wiolonczelę i fortepian.

J. Brahms: Trio C-dur op. 87.

50-a:

M. Gomółka: Psalmy: 46 i 55.

W. Szamotulski: „In te Domine speravi", „Już się zmierzcha".

S. S. Szarzyński: Concerto na sopran. 2 skrzypiec i b. c. „Jesu, spes mea".

A. Vivaldi: „L'estro armonico" op. 3, Nr. 11, Concerto con 2 Violini, e Violoncello obligato (Concerto grosso).

J. S. Bach: Kantata: „Mer hahn en neue Oberkeet" na sopran, bas, skrzypce, altówki, flet, waltornię i b. c.

51-a:

Nieznany kompozytor polski: „O jutrzenko".

M. Gomółka: Psalmy: 77 i 142.

J. S. Bach: „Wohltemperiertes Klavier": Preludja i fugi: h-moll (II), d-moll (VI). fis-dur (I).

G. B. Pergolese: Arietta „Si tu m'ami...".

P. A. Monsigny: Arja z „Opera comique:: La belle Arsène".

J. Brahms: Pieśni.

M. Medtner: „Bajki" (op. 14, 34, 35) na fortepian.

52 a:

J. Haydn: Kwartet smyczkowy D-moll op. 41.

W A. Mozart: Kwartet smyczkowy G-dur, Pieśni: „Trennungslied" i „Die Zufriedenheit".

L. Beethoven: Sonata na wiolonczelę i fort. E-dur, „Pieśni do dalekiej ukochanej"

53 a:

J. S Bach: „Wohltemperiertes Klavier": Preludja i fugi z I cześci: C-dur, C-moll, Cis-dur, B-moll, D-dur.

G. F. Haendel: Arje sopranowe z oper: „Scipione" i „Siroe".

C. Ph. E. Bach: „Phyllis i Thyrsis" na sopran, tenor, 2 flety i b. c.

W. A. Mozart: Adagio h-moll, Sonata A-dur na fortepian.

28 października 1929 r. odbyło się doroczne

(IV) WALNE ZEBRANIE

Członków S. M. D. M. z następującym porządkiem dziennym:

1. Wybór Przewodniczącego.
2. Sprawozdanie Zarządu i Komisji Rewizyjnej.
3. Wybór Komisji Rewizyjnej na rok następny.
4. Wolne wnioski.

16 grudnia 1929 r. odbyło się

NADZWYCZAJNE WALNE ZEBRANIE

Członków S. M. D. M. które dokonało wyboru delegata — p. T. Zalewskiego do sądu konkursowego nagrody muzycznej Ministerstwa W. R. i O. P. za rok 1930.

OD REDAKCJI.

W najbliższych zeszytach Kwartalnika zamieścimy m. i. następujące prace:

a) Z zakresu dawniejszej muzyki: D-ra Marji Szczepańskiej o twórczości Mikołaja Radomskiego z Radomia (wiek XV), X. D-ra Hieronima Feichta o mszy wielkanocnej Marcina Leopolity (wiek XVI), D-ra Henryka Opieńskiego o nieznanych listach Walentyna Bakfarka (wiek XVI), Marji Ramertówny o tabulaturze lutniowej warszawskiej z XVII wieku, D-ra Adolfa Chybińskiego o tabulaturze organowej warszawskiej z XVII wieku, tegoż o twórczości Jacka Różyckiego (wiek XVII), D-ra Łucjana Kamieńskiego o pewnej staropolskiej melodji i o polonezach XVII i XVIII wieku, Pawła Brunolda o dawnych instrumentach klawiszowych.

b) Z zakresu nowszej muzyki: D-ra Henryka Opieńskiego o zbiorze polonezów z r. 1821, D-ra Ludwika Bronarskiego o pierwszym akordzie sonaty b-moll Chopina, D-ra Ludwika Bronarskiego o nieznanych listach Chopina, D-ra Ludwika Bronarskiego w sprawie fortepianów Chopina, D-ra Bronisławy Wójcik-Keuprulian o technice warjacyjnej Chopina, D-ra Bronisławy Wójcik-Keuprulian o preludjach Chopina, Skrjabina i Debussy'ego, D-ra Adolfa Chybińskiego o wpływach Schuberta na Chopina, D-ra Adolfa Chybińskiego o nieznanych listach St. Moniuszki, D-ra Adolfa Chybińskiego o nieznanych lwowskich autografach Fr. Liszta i innych muzyków, D-ra Zofji Lissa o harmonice Skrjabina, Feliksa Sachsego o „Stanisławie i Annie Oświecimach", M. Karłowicza, D-ra Adolfa Chybińskiego o twórczości M. Ravela, D-ra Stefanji Łobaczewskiej o dziełach fortepianowych Karola Szymanowskiego, D-ra Zofji Lissa o muzyce politonalnej i atonalnej w świetle najnowszych badań, D-ra Józefa Kofflera o technice dwunastotonowej, D-ra Józefa Kofflera o reformie pisowni muzycznej w muzyce atonalnej.

c) Z innych działów: Juljana Pulikowskiego o współczesnej literaturze pedagogicznej niemieckiej, Bronisława Romaniszyna z współczesnej pedagogji wokalnej, Juljana Pulikowskiego o muzyce ludowej w stosunku do muzykologji, D-ra K. Huttera o muzykologji w Czechach, D-ra Benedykta Szabolcsiego o kulcie dawnej muzyki i o muzykologji na Węgrzech i t. d.

TREŚĆ ZESZYTU:

Materjały do historji muzyki polskiej:

Sprawozdania:

P o l s k i e c z a s o p i s m a m u z y c z n e:

K r o n i k a:

Revue trimestrielle de musique

(théorie, histoire et ethnographie musicales).

PUBLICATION

DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA MUSIQUE ANCIENNE
A VARSOVIE

Rédacteurs en Chef:
Dr. A. CHYBIŃSKI et K. SIKORSKI

Varsovie — Okólnik 1.

Nr. 5 OCTOBRE 1929

TABLE DES MATIÈRES.

Matériaux pour l'histoire de la musique polonaise:

Comptes-rendus.